Цена в переплете 1 р. 8 коп.

Цена в обложке 93 коп.



ИЛЬЯ МАШКОВ

ИЛЬЯ МАШКОВ



И. Машков,

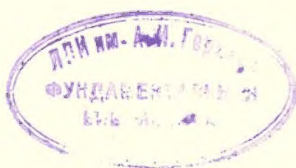
WM

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
« ИСКУССТВО »
МОСКВА

Илья Иванович Машков



Государственное издательство
«Искусство»
1961

Какое здоровое, полнокровное искусство, какая убедительная, звучная живопись, какой убежденный художник-жизнелюбец – вот те впечатления, мысли и чувства, которые испытываешь каждый раз, когда смотришь на работы Ильи Ивановича Машкова.

Пафос творчества Машкова – буйное утверждение жизни, земных благ, жизненных сил и соков. Его основное желание – отдавая весь свой живописный дар и темперамент, ,,весомо, грубо, зримо'' воссоздать на полотне человека и плоды его рук, природу и в особенности щедрые дары земли, их плоть и кровь, их вкус и запах, – словом, сказать людям, что ,,и жизнь хороша, и жить хорошо!'' Именно это бодрое, радостное чувство пробуждают полотна Машкова, пышущие здоровьем и силой.

Весь путь Машкова был путем к реализму, и, как это ни покажется на первый взгляд странным, даже его формальные эксперименты были вызваны стремлением прийти к полнокровной реалистической живописи.

Для того чтобы это верно понять, вспомним основные вехи его жизни и творчества.

Машков родился 29 июля 1881 года в станице Михайловской. Он был из бедной крестьянской семьи, и поэтому еще подростком его отдали ,,в услужение'' борисоглебскому лавочнику. Из рассказов самого Машкова мы знаем, сколь серой и некультурной была та среда, в которой он рос, втихомолку занимаясь ,,для души'' писанием картинок. Достаточно сказать, что с первым художником (Л. Евсеевым) Машков познакомился лишь восемнадцати лет от роду и на предложение того учиться живописи наивно спросил: ,,А разве этому учатся?''

Но дарование Машкова было столь значительно, что уже в следующем, 1900 году он выдержал конкурсное испытание и поступил в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества.

Все было благополучно в первое время, пока речь шла о выполнении школьных заданий, об овладении профессиональной грамотой. Но скоро для Машкова наступают годы не только учения, но и ,,мучения'', о чем сам он говорил в своей краткой автобиографии, годы, когда перед ним встали вопросы творчества. Как всякий настоящий художник, Машков стал думать о том, что он хочет и должен сказать в искусстве, при этом свое, новое.

Разразились революционные события 1905–1907 годов. ,,Революция 1905 года меня захватила, – писал Машков. – Картины вооруженного восстания на улицах Москвы, митинги, где приходилось слышать речи ораторов различных партий, в которых мне тогда трудно было разобраться, сильно волновали''.

Но если Машкову и трудно было разобраться в политических программах различных партий, то революция заставила его ,,разобраться'' прежде всего в его области, в области искусства, в окружавшей его художественной жизни.

Наступившая реакция способствовала, как известно, развитию различных декадентских течений. Чем внимательнее присматривался Машков к этим новым и новейшим, так называемым ,,передовым'' направлениям, тем сильнее росла его неприязнь к ним.

Здоровое, народное ,,нутро'' Машкова восставало, говоря его словами, против ,,гнилого периода в искусстве под названием ,,модерн'' или ,,декаданс'', против рафинированного эстетизма, маньеризма и стилизаторства (Сомов был ему ,,прямо-таки неприятен''), против крайностей позднего импрессионизма и в особенности против всяческих мистико-символистских течений.

В самом деле, стоит представить себе Илью Машкова, с его темпераментом, с его буйной силой и жаждой жизни, как зрителя, скажем, выставки ,,Голубая Роза'', этой ,,выставки-часовни'', как говорили тогда, ,,выставки-теплицы'', где произрастали ,,цветы мистической любви''!

В том же 1907 году, когда расцвела ,,Голубая Роза'', в жизни Машкова-художника произошло событие, которому он придавал огромное значение, – его первое знакомство с Эрмитажем. ,,Петербургский Эрмитаж, – вспоминал Машков, – произвел на меня потрясающее впечатление'', и прежде всего образцами глубокого, полноценного реализма. Не случайно Машков первыми называет имена Тициана и Рембрандта. В своем весьма немногословном воспоминании о первом посещении Эрмитажа Машков все же особо отмечает одно наблюдение: ,,В картинах старых мастеров я видел драпировки красного цвета в любом количестве . . .'' И тут же сопоставляет с современной живописью: ,, . . . между тем в этот период красный цвет считался грубым, не художественным''. Какое характерно художническое высказывание! Вместе с тем в нем заключена целая ,,концепция''.

Для Машкова красный цвет связан со всем земным, живым, реальным. В самом деле, красный цвет – цвет спелой ягоды, цвет алой крови, прихлынувшей к щекам. Не случайно в русском языке ,,красный'' и ,,красивый'' однозвучны и однозначны – красна девица, красно солнышко, весна-красна.

И не случайно, уходя из жизни, стремясь подняться к ,,небу'', к ,,звездам'', в мир ,,запредельный'', художники-символисты тех лет (и поэты и живописцы) избирают цвет неба и ночи – голубой, синий – и изгоняют цвет дня – пугающий красный.

Да, в этом высказывании Машкова вновь, как всегда у него, звучит утверждение жизни и осуждение тех, кто хотел от нее увести.

Разбуженный и взволнованный тем, что ему открылось в Эрмитаже, Машков хочет все видеть, все узнать и в следующем, 1908 году едет за границу.

Рассказывая об этой поездке, Машков приводит длинный перечень имен великих мастеров прошлого, но и здесь на первом месте – Микельанджело, Тициан, Рембрандт, Рубенс . . . Среди произведений великих живописцев Машков особо выделяет падуанские фрески Джотто. Именно перед этими фресками Машков почувствовал, что живопись обладает средствами выражения, родственными музыке, что ,,живопись так же богата бесконечными возможностями звучания, как музыка, с ее разнообразием, переливами, тембрами, вибрациями . . .''

В еще большем восторге был Машков ,,от венецианских мозаик в соборе Сан-Марко''.

Он сам объяснил причину этого. Мозаики потрясли его тем, о чем он сам мечтал, как художник, к чему он сам стремился, – ,,могучим, пышным, полнокровным, богатым, нарядным колоритом''.

,,После заграничной поездки, – писал Машков, – мне казалось, что я своим разумом и чувством постиг все глубины, все тонкости изобразительного искусства. Мне казалось, что творчество всех этих величайших художников окончательно оформило во мне художника-живописца''.

Но если после знакомства с великими реалистами прошлого Машкову стало ясно, к чему нужно стремиться, то ему по-прежнему было неведомо, как, каким путем к этому прийти.

Совершить сразу ,,прыжок'' к полнокровному, полноценному реализму, Машков не мог – он не был к этому подготовлен в Московском Училище живописи. Его ученические опыты не помогали, а мешали ему идти к тому реалистическому искусству, к которому его влекло.

Начался период страстных исканий, опытов, ошибок . . . Экспериментаторство Машкова в стенах Московского Училища живописи привело к тому, что весной 1909 года на одном из его этюдов было крупно написано мелом: ,,Выбыл''. Но это не остановило Машкова, а лишь усилило его ,,бунтарство''.

Еще до исключения из Училища, в 1907 году, Машков познакомился с художником Кончаловским и сразу почувствовал в нем ,,родственную душу''.

Живописец, обладавший могучим даром колориста, Петр Петрович Кончаловский был старше Машкова и происходил из совсем иной, высококультурной среды. Их сближала общая неудовлетворенность тогдашней художественной жизнью, общая мечта о ,,здоровом'' искусстве, о живописи великих мастеров, о ,,большом стиле''.

В 1910 году Машков вместе с Кончаловским приступает к организации общества художников, которое оформляется в 1911 году и принимает озорное название своей первой выставки – ,,Бубновый валет''.

Мы не ставим задачей дать характеристику ,,Бубнового валета'', его истории, его противоречий; в разные годы в него входили художники, весьма различные по своим творческим устремлениям и заблуждениям, по своим дальнейшим творческим путям. Нам важно лишь понять, почему Машков мог быть в числе его организаторов.

Много лет спустя в декларации общества ,,Московских живописцев'', куда в 1925 году вступили Машков и Кончаловский, мы можем прочесть о тех целях, которые они ставили перед собой, создавая ,,Бубновый валет''. Они писали, что им хотелось ,,освободить живопись от психологизма, стилизации, мистики и других явлений декаданса''. Утвердить здоровое, земное начало в искусстве – вот в чем был пафос их деятельности.

Позже, в первые годы революции, этот ,,пафос'' по-своему выразит в своих стихах Владимир Маяковский. В одном из вариантов пролога к ,,Мистерии-буфф'' он вложит в уста ,,семи нечистых пар'' следующие строки: ,,Здесь на земле хотим не выше жить и не ниже всех этих елей, домов, дорог, лошадей и трав''. И дальше завопит во весь голос:

,,Нам надоели небесные сласти, –
хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти, –
дайте жить с живой женой!''

Машков мог подписаться под этим призывом, как говорится, обеими руками.

Его протест был направлен прежде всего против *содержания* декадентского искусства. Его цель была ,,освободить живопись'' от декадентской тематики, от упадочных настроений, от всего больного, изломанного, ноющего, тоскующего, ,,взыскующего''; не уноситься в ,,мир запредельный'', не мечтать о ,,райских плодах'', о ,,нездешней бесплотной красоте'', а ходить по земле, есть досыта, пить вволю, ,,жить с живой женой''.

Но нужно было освободиться не только от содержания декадентского искусства, нужно было избавиться от приемов, от формы его выражения – от изысканности, утонченности, расплывчатости и нематериальности.

Для выражения иного, своего содержания нужны были иные художественные средства.

Кончаловский в ту пору, как он рассказывал своему биографу, в поисках ,,метода'' раскрытия природы, чтобы прийти ,,через природу к классике'', ,,ухватился за Сезанна, как утопающий за соломинку''.

Машков ,,хватался'' за все – и за Сезанна, и за Матисса, и за малярную вывеску, и за русский расписной поднос. Могут спросить – зачем ему понадобился поднос? Прежде всего потому, что

Машков видел в нем пусть наивное, примитивное, но здоровое, радостное отношение к жизни, к природе, любовь к цвету, к ярким краскам.

Повышенное чувство жизни, выраженное через созвучие цветов, привлекало Машкова и в Матиссе. Машков обращался к Сезанну, потому что тот давал наглядный урок, как цветом лепить форму, объем, передавать весомость, материальность и т. д.

Но искусство Сезанна и Матисса было для Машкова не целью, а средством. Он шел не к их искусству, а к своему, что доказывает весь его дальнейший путь. Их искусство было ,,лекарством'', которое отнюдь не каждому, не во всякое время и не от всех болезней нужно принимать, но которое нужно было Машкову, чтобы очистить его палитру от различных благоприобретенных пятен, которое было противоядием, средством профилактики от модных тогда инфекционных заболеваний.

Для того чтобы избавиться от одной крайности, Машков на время впал в другую.

Взглянем на его полотна этих лет: ,,Натюрморт с ярко-красным подносом'' (1908) ,,Натюрморт овальный'' (1908) – своеобразная интерпретация на холсте принципов самого подноса – и известный натюрморт ,,Синие сливы'' (1910, ГТГ).

Последний натюрморт можно назвать ,,программным''. Всяческий ,,психологизм'', всяческая ,,мистика'' изгнаны здесь до конца; здесь нет никаких ,,тайн'', никаких ,,психических колебаний''. Здесь бросается вызов эстетской утонченности и изощренности – утверждается нарочитая грубость и простота. Формально этот натюрморт – протест против живописной системы позднего импрессионизма, воспринятой и русскими символистами тех лет, системы, в которой свет и воздух растворяли в себе предметный мир, уничтожали четкость и ясность формы, съедали цвет. Машков изгоняет отсюда и воздух и свет, четким черным контуром подчеркивает, ,,обводит'' форму, единым красочным пятном утверждает цвет предмета, провозглашает правомерность всех цветов палитры, и черного в их числе. Нарочитой ,,случайности'' импрессионистической композиции противопоставляется нарочитая ,,построенность''.

Но самое главное в этом холсте – сила, звучность цвета. Попробуйте подобрать ему пару! Кто выдержит? Он заглушит, покроет целый хор своих соседей. Основным для Машкова в эту пору было нарушить тишину ,,часовни'', гостиной, ,,спаленки'', не шептать, не наигрывать под сурдинку, не напевать, а ,,возопить полным голосом''. Получилось грубо, слишком громко, ,,по-иерихонски'', ,,по-протодьяконски''? Ничего, пусть так попервоначалу, зато как будет хорошо, когда тем же большим звуком научишься петь!

Да, несомненно, этот натюрморт еще весьма далек от реализма. Но это только первый шаг пути. Мы видим, что через два-три года в натюрмортах Машкова появится пространство, объемная и весомая форма, а вслед за ней и свет, и воздух, и, наконец, ,,искомое'' – материальность, ,,плоть'' вещей! Это уже ясно видно в его натюрморте 1913 года с камелией и кренделем (ГТГ).

Но реалистические достижения Машкова особенно поражают в его рисунках 1910-х годов. Стоит вспомнить его рисунки обнаженной натуры, выполненные углем, сангиной, цветными карандашами, чтобы оценить всю силу его реалистического мастерства.

Таким образом, Машков и в дореволюционные годы, порой оступаясь или делая шаги в сторону, шел по пути к реализму.

Машков сразу принял революцию, сразу включился в активную общественную и педагогическую работу. Для него революция была естественна и желанна. Он пришел к осознанию ее необходимости через данные своей области – искусства. Он воспринял революцию как силу, которая раз и навсегда зачеркивала ненавистный ему ,,гнилой период в искусстве'', которая открывала путь к новому Возрождению.

Начался новый период творчества. Не все в нем было равноценно. Так, например, Машков не умел писать сюжетно-тематические картины. Ему не было дано умение раскрывать ,,диалектику''

человеческой души и тем более социальные противоречия и конфликты. Но это дается не каждому. Важно, чтобы художник понял, чем он обладает, чем его наделила природа, и отдавал людям то, что он может им дать.

Из сказанного отнюдь не нужно делать вывод, что Машков чуждался или отстранялся от новых явлений советской действительности. Вовсе нет. Он стремился отразить их во всех жанрах своего искусства.

Одним из первых живописцев отмечает Машков новые черты в пейзаже. Вспомним его ,,ЗАГЭС'' (1927, ГТГ), говорящий о труде советского человека, преобразующего и покоряющего природу. Вспомним целый ряд его работ, написанных в пионерских лагерях и здравницах Советского Союза.

Вот большое полотно Машкова ,,Артек. Сентябрьское утро'' (1934, Собрание семьи художника). Этот ,,живописный документ'' привлекает верным изображением южной природы, в особенности хорошо переданным жарким маревом над морем. Правда, как жанровая картина полотно не безупречно: фигурки пионеров – крепких, здоровых, загорелых – не ,,живут'' в пейзаже, а ,,вписаны'' в него, расставлены и посажены.

Из машковских ,,пейзажей с фигурами'' лучшие те, которые носят этюдный характер, а из них особенно хочется выделить этюд ,,Женский пляж Гурзуф.'' (1925, Собрание семьи художника). Две женские фигуры на прибрежных камнях: одна уже пропеченная насквозь, как спелый жареный каштан; другая – еще розовая, еще не рискующая лечь, чтобы сразу не обгореть на солнце. А вокруг камни; они не серые, если в них всмотреться, – они жемчужные: и нежно-зеленые, и голубые, и сиреневые. Здесь нет рассказа, но все сказано, сказано самой живописью. Сказано о том, что хорошо жить на свете, быть молодым, здоровым и впитывать телом и море и солнце.

Советских людей мы видим и на портретах Машкова. Но здесь тот ,,психологизм'', которым художник был напуган в юности и который он изгонял из искусства, мстил за себя и не всегда давался. В некоторых его композиционных портретах (в особенности женских) антураж красного дерева более одухотворен, чем те, кого он окружает. Это не значит, что психология изображенных не интересовала Машкова. Его внимание к внутреннему миру человека, стремление раскрыть его характер с годами все росло. Желание проникнуть в душу человека отчетливо проявилось в многочисленных портретных рисунках, сделанных Машковым во время Великой Отечественной войны.

Среди его портретов, пожалуй, самый слаженный и крепкий и по форме и по характеристике – ,,Портрет Н. И. Скаткина'' (1921–1923, ГТГ), самый привлекательный – ,,Портрет жены художника'' (1923), а самый любопытный – ,,Портрет партизана А. Е. Трошина'' (1932). В последнем своеобразно сочетались принципы ,,парадного'' портрета с приемами провинциального фотографа. Для торжественности художник посадил отнюдь не парадного крестьянина на фоне красных знамен (,,он же – герой!''), а для того чтобы все знали, что он партизан, вложил ему в руку винтовку. Тот живописный темперамент, с которым написано это полотно, и та убежденность художника, что именно так и надо было показать партизана, убеждают в конце концов и зрителя, и мы принимаем этот несколько наивно и грубовато решенный, но несомненно народный образ.

Однако, как ни интересны портреты и пейзажи Машкова, все же основным жанром, в котором он наиболее полно и ярко проявил свое дарование, свое художественное ,,я'', был натюрморт. С него он начал свой самостоятельный путь художника, и ему он остался верен до конца своей жизни. Именно в натюрморте достиг Машков вершин своего полнокровного живописного реализма.

Замечательной чертой натюрмортов Машкова является ярко выраженное в них чувство современности. И это естественно: Машков-человек жил жизнью своей страны, Машков-художник свое лучшее ,,я'' отдавал натюрморту. Поэтому его натюрморты носят отпечаток, приметы тех лет, когда они были созданы, своеобразно выражают чувства, которые испытывали в те или иные годы его соотечественники и современники.

В самом деле, возьмем его первые послереволюционные полотна – ,,Натюрморт с самоваром'' и ,,Натюрморт с лошадиным черепом'' (оба – 1919 г., ГРМ).

Разве они не передают воспоминаний о суровом 1919 годе? Когда в результате интервенции и войны настала разруха, когда все силы были брошены на защиту революции, а быт стал жесток, когда в стране было темно, голодно, холодно? Тогда горожане входили в плохо освещенную нетопленную кухню, где стоял холодный самовар, который нечем было согреть, где был и черный утюг, но в нем не было горячих углей, да и гладить им было нечего. В этих натюрмортах нет дорогих сердцу Машкова плодов земли. Их и не было в ту пору у горожан, сидевших на скупом пайке.

Но суровая, волевая, строгая, напряженная эпоха сказалась в этих натюрмортах и в ином – в их форме, в их строении, в самом созвучии красок – темных, холодных, жестких.

Наконец, они характерны для эпохи еще в одном отношении.

В те годы для многих представителей различных областей искусства – поэтов, музыкантов, художников – революция связывалась образно прежде всего с индустрией – фабрикой, заводом. Стремились найти эстетические ценности в машинах, металле, чугуне, железе. Даже музыканты в симфониях, искренне, но наивно подражая заводскому гулу и грохоту, пытались выразить пафос революции.

Так и у Машкова эти натюрморты – железные, чугунные, медные; они лязгают и скрежещут металлом, они меднотрубно гудят, они гремят и грохочут.

Но вот настали 20-е годы. Страна ожила, земля вздохнула и дала свои плоды. И с какой беспредельной детской радостью выражает Машков не им одним испытанное чувство: хлеба – вволю, мяса – досыта. Он пишет свою ,,Снедь'' (,,Московская снедь. Хлебы'', ,,Московская снедь. Мясо. Дичь'', 1924, ГТГ). Как любуется Машков ковригой черного московского хлеба с тонкой блестящей, словно лаком крытой, верхней коркой, с толстой мучной нижней и с ,,притисками'' по бокам! Как радуется Машков, что он красками может передать не только ее вид, но дать почувствовать ее вес, вкус и запах. И кто, глядя на эту ковригу, не вспомнит запах хлеба? Тот теплый запах – чуть с кваском, чуть с подгорелой мучкой, которым вдруг пахнет на тебя из окна пекарни, когда идешь в морозную ночь, под утро, по еще тихим городским улицам, – запах благополучия, довольства, мирной жизни!

А когда Машков писал ,,Мясо'', ему мало было багрового куска говядины, он разложил на столе и ярко-красную баранину, и свинину с розовеющим жирком, и тяжелую лиловатую печень, и сизую индейку, и пестрого длиннохвостого фазана. Вдосталь так вдосталь!

Итак, уже к середине 20-х годов Машков достиг жизненно убедительного, полнокровного изображения действительности.

В последние двадцать лет своей творческой деятельности к этим достижениям в своих лучших работах Машков прибавил тонкость и благородство живописного решения.

Всмотритесь, например, в его ,,Натюрморт. Ананасы и бананы'' (1938, ГТГ).

Машков как бы предлагает отпить глоток хорошего красного вина, посмаковать его – оно так ярко светится в тонком стаканчике и кажется таким густым и крепким в прозрачном стеклянном кувшине; полакомиться ломтиком душистого ананаса (если он чуть кисел, там, справа, толченый сахар); бананы могут подождать – они красивы прежде всего тоном своей кожуры, ее не хочется снимать.

Но красивы в этом натюрморте не только бананы, красив он весь, каждый вершок холста!

Мы знаем красивые, очень красивые натюрморты у Сарьяна, но они, как правило, – чистое зрелище, чистая ,,музыка цвета''; в отличие от его пейзажей они – ,,песни без слов''.

Мы знаем ,,иллюзионистические'' натюрморты В. Яковлева и его учеников. Но, лишенные живописных качеств, они тем больше досаждают, чем больше стараются нас обмануть правдоподобием формы.

В натюрморте Машкова „Ананасы и бананы", как и в целом ряде других его работ, правдивость и живописность слились воедино.

До конца дней своих (он умер в 1944 году) Машков говорил о жизни, о ее мощи и красоте, о неисчерпаемых соках земли.

Дать людям здоровое, яркое, красивое искусство, чтобы лучше, полнее и радостнее жилось им на земле, – вот та общественная задача художника, которую ставил перед собой Машков. И он ее выполнил.

С. Дружинин

Welch gesundheitstrotzende, vollblütige Kunst, welch überzeugende, tönende Malerei, welch überzeugter Optimist – mit diesen Eindrücken, Gedanken und Empfindungen trennt man sich jedesmal von den Arbeiten Ilja Iwanowitsch Maschkows.

Das Pathos des Schaffens von Maschkow ist stürmische Bejahung des Lebens, der irdischen Güter, der Lebenskräfte und Lebenssäfte. Es ist sein größter Wunsch, unter Einsatz seiner ganzen malerischen Gabe und seines Künstlertemperaments „gewichtig, grob, sichtbar" den Menschen und die Früchte seiner Hände Arbeit, die Natur und besonders die reichen Gaben der Erde, ihr Fleisch und Blut, ihren Geschmack und Geruch, auf die Leinwand zu bringen, mit einem Wort, den Erdenbürgern zu sagen: „Und das Leben ist schön und es lebt sich gut!" Eben dieses lebensvolle und frohe Gefühl wecken die Gemälde von Maschkow, die Gesundheit und Kraft ausstrahlen.

Der ganze Weg Maschkows war ein Weg zum Realismus, und, wie merkwürdig das auf den ersten Blick auch scheinen mag, selbst seine formellen Experimente entsprangen dem Streben nach einer blutvollen realistischen Malerei.

Will man das richtig verstehen, so muß man sich die Hauptetappen seines Lebens und Schaffens vor Augen führen.

Ilja Maschkow, geboren am 29. Juli 1881 in der Staniza Michailowskaja, einem Kosakendorf, stammte aus einer Kleinbauernfamilie und mußte daher schon als Junge bei einem Krämer in Borissoglebsk dienen. Aus Schilderungen von Maschkow selbst wissen wir, wie grau und unkultiviert das Milieu war, in dem er aufwuchs. Nur heimlich konnte er zum eigenen Vergnügen Bildchen malen. Es genügt zu erwähnen, daß Maschkow den ersten Maler (L. Jewsejew) kennenlernte, als er schon achtzehn Jahre zählte, und auf den Vorschlag, Malerei zu studieren, naiv fragte: „Ja, lernt man das etwa?"

Die Begabung Maschkows war jedoch so bedeutend, daß er schon ein Jahr später (1900) die Aufnahmeprüfung an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Baukunst bestand und zu studieren begann.

Alles ging gut, solange es nur darauf ankam, die Schulaufgaben zu erfüllen und die nötigen professionellen Grundkenntnisse zu erwerben. Bald sollten für Maschkow aber nicht nur Jahre der Lehre, sondern auch Jahre der „Qual" anbrechen, die er in seinem kurzen Lebenslauf selbst beschreibt, Jahre nämlich, in denen er sich Schaffensproblemen gegenübersah. Wie jeder echte Künstler machte er sich Gedanken darüber, was er selbst in der Kunst sagen will und sagen muß, und zwar unbedingt Eigenes und Neues.

Die Revolution von 1905–1907 brach aus. „Die Revolution von 1905 riß mich mit", schrieb Maschkow. „Die Bilder des bewaffneten Aufstands auf den Straßen Moskaus, Kundgebungen, in denen man

Redner verschiedener Parteirichtungen zu hören bekam, in denen ich mich damals nur schlecht auskannte, ergriffen mich sehr."

Aber wenn es Maschkow auch schwer fiel, sich in den politischen Programmen der verschiedenen Parteien zurechtzufinden, so zwang ihn die Revolution doch, sich vor allem auf seinem Spezialgebiet, der Kunst, und in dem ihn umgebenden Kunstleben „zurechtzufinden".

Die dann hereingebrochene Reaktion ließ bekanntlich allerlei dekadente Strömungen aufkommen. Je schärfer Maschkow diese neuen und superneuen, sogenannten „fortschrittlichen" Strömungen unter die Lupe nahm, desto mehr wuchs seine Abscheu gegen sie.

Die gesunde, volksverbundene „Natur" Maschkows rebellierte gegen die, um mit ihm zu sprechen, „faule Zeit" in der Kunst, genannt „Moderne" oder „Dekadenz", gegen den raffinierten Ästhetizismus, gegen Manierismus und Stilisierung (Somow war ihm „direkt zuwider"), gegen die Extremitäten des Spätimpressionismus und insbesondere gegen jedwede mystisch-symbolistische Strömung.

Tatsächlich lohnt es, sich Ilja Maschkow mit seinem Temperament, seiner aufwallenden Kraft und seinem Lebensdrang einmal als Beschauer vorzustellen, sagen wir in der Ausstellung „Blaue Rose", dieser „Gebetshausausstellung" oder, wie man es damals nannte, „Gewächshausausstellung", in der „Blumen der mystischen Liebe" gediehen!

In dem gleichen Jahr 1907, als die „Blaue Rose" erblühte, trat im Leben des Malers Maschkow ein Ereignis ein, dem er große Bedeutung beimaß: er machte seine erste Bekanntschaft mit der Ermitage. „Die Petersburger Ermitage machte auf mich einen erschütternden Eindruck", erinnerte sich später Ilja Maschkow, und zwar vor allem durch ihre Muster an tiefem, vollwertigem Realismus. Es ist kein Zufall, daß Maschkow als erste Tizian und Rembrandt nennt. In seinen überaus wortkargen Erinnerungen an den ersten Besuch der Ermitage schildert Maschkow immerhin besonders folgende Beobachtung: „Auf den Gemälden der alten Meister sah ich Draperien in Rot in beliebiger Menge . . ." Und das benützt er sogleich zu folgender Gegenüberstellung mit der modernen Malerei: „. . . indes galt in dieser Zeit Rot als grob, als unkünstlerisch." Wie charakteristisch ist doch diese künstlerische Aussage! Sie enthält eine ganze „Konzeption".

Maschkow verbindet mit der roten Farbe alles Irdische, Lebendige, Reale. Tatsächlich ist Rot die Farbe der reifen Beere, die Farbe des Bluts, wenn es in die Wangen steigt. Nicht von ungefähr vereinigt im Russischen das Wort „krasny" als Homonym zwei Bedeutungen: rot und schön, z. B. in „Krasna Dewiza" (Dewiza = Jungfrau), „Krasno Solnyschko" (Solnyschko = Sonne), „Wesna-krasna" (Wesna = Frühling).

Und nicht von ungefähr wählten die Symbolisten jener Jahre (Dichter wie Maler) in ihrer Abkehr vom Leben, in ihrem Streben hinauf zu „Himmel" und „Sternen", hinauf in die „jenseitige Welt", die Farbe von Himmel und Nacht, hell- und dunkelblau, während sie die Farbe des Tages, das abschreckende Rot, verschmähten. Diese Äußerung Maschkows war noch ein Bekenntnis zum Leben und noch eine scharfe Absage an jene, die vom Leben ablenken wollten.

Erweckt und erregt durch das, was ihm die Ermitage eröffnete, wollte Maschkow nun alles selbst sehen und kennenlernen, und ein Jahr später (1908) fährt er ins Ausland.

Erzählt Maschkow von dieser Reise, so führt er eine lange Liste von Namen großer Meister der Vergangenheit an, obenan jedoch wieder Michelangelo, Tizian, Rembrandt, Rubens . . . Unter den Schöpfungen der großen Maler hebt er besonders die Paduaner Fresken von Giotto hervor. Gerade vor diesen Fresken erkannte Maschkow, daß die Malerei über Ausdrucksmittel verfügt, die der Musik verwandt sind, daß die „Malerei ebenso unendlich reich an Klangmöglichkeiten ist wie die Musik mit ihrer Vielgestaltigkeit, ihren Modulationen, Timbres, Vibrationen . . ."

Noch größer war die Begeisterung Maschkows „von den Venetianischen Mosaikbildern in der San-Marco-Kathedrale".

Er selbst nannte den Grund. Die Mosaiken hätten ihn gerade dadurch erschüttert, wovon er als Künstler selbst geträumt und wonach er selbst gestrebt hatte: durch ihr „mächtiges, üppiges, blutvolles, reiches, schmuckes Kolorit“.

„Nach der Auslandsreise glaubte ich, alle Tiefen, alle Nuancen der bildenden Kunst verstandes- und gefühlsmäßig erfaßt zu haben. Mir schien es, als habe das Schaffen aller dieser größten Künstler mich endgültig zum Kunstmaler gemacht“, schrieb Maschkow.

Wenn Maschkow nach der Bekanntschaft mit den großen Realisten der Vergangenheit auch erkannte, was zu erstreben ist, so blieb ihm immer noch verschlossen, auf welchem Wege dieses Ziel zu erreichen war.

Den „Sprung“ zum blutvollen, vollwertigen Realismus, zu dem es Maschkow hinzog, konnte er nicht auf einmal vollbringen – darauf hatte ihn die Moskauer Malschule nicht vorbereitet. Seine Schülerversuche halfen ihm nicht, sondern hinderten ihn, den Weg der realistischen Kunst zu gehen, der er sich verbunden fühlte.

Es begann eine Zeit der leidenschaftlichen Suche nach neuen Wegen, eine Zeit der Experimente und Irrungen . . . Die Experimentiersucht Maschkows in der Moskauer Malschule führte so weit, daß auf einer Studie von ihm im Frühjahr 1909 mit großen Kreidebuchstaben geschrieben stand: „Ausgeschieden“. Das bändigte Maschkow jedoch nicht, sondern verstärkte nur seinen „Rebellengeist“.

Noch vor seinem Ausschluß aus der Schule für Malerei hatte Maschkow 1907 Bekanntschaft mit dem Maler Kontschalowski geschlossen und in ihm sogleich eine „verwandte Seele“ empfunden.

Pjotr Petrowitsch Kontschalowski, ein Maler mit der großen Gabe eines Koloristen, war älter als Maschkow und stammte auch aus einem ganz anderen, kulturell hochstehenden Milieu. Beide führte zusammen, daß sie das damalige Kunstleben nicht befriedigen konnte und daß sie von einer „gesunden“ Kunst, von der Malerei großer Meister, von „großem Stil“ träumten.

1910 geht Maschkow zusammen mit Kontschalowski an die Gründung einer Malergesellschaft, die sie 1911 unter Dach und Fach bringen: sie nimmt den pfiffigen Namen ihrer ersten Ausstellung an – „Karo Bube“.

Wir stellen uns nicht die Aufgabe, eine Charakteristik der Gesellschaft „Karo Bube“, ihrer Geschichte, ihrer Widersprüche zu geben; zeitweise gehörten ihr Künstler an, deren schöpferischen Bestrebungen, Irrungen und späteren Schaffenswege verschieden waren. Uns kommt es hier nur darauf an, verständlich zu machen, wieso Maschkow mit zu den Gründern der Gesellschaft gehörte.

Viele Jahre später können wir in der Deklaration der Gesellschaft „Moskauer Kunstmaler“, der 1925 auch Maschkow und Kontschalowski beitraten, über die Ziele, die sie sich mit der Gründung der „Karo Bube“ stellten, nachlesen, daß sie „die Malerei von Psychologismus, Stilisierung, Mystik und anderen Erscheinungen der Dekadenz befreien“ wollten. Das Gesunde, Irdische in der Kunst durchzusetzen, das war das Pathos ihrer Tätigkeit.

Später, in den ersten Jahren der Revolution, drückte dieses „Pathos“ Wladimir Majakowski in seinen Gedichten auf eigene Art aus. Im Prolog zum „Mysterium Buff“ legt er den „Sieben unreinen Paaren“ folgende Zeilen in den Mund: „Hier auf Erden wollen wir leben, nicht höher und nicht tiefer als alle die Tannen, Häuser, Wege, Pferde und Gräser.“

Und weiter brüllt er aus vollem Halse los:

> Wir haben sie satt die himmlische Lust –
> fressen laßt uns vom großen Brotlaib!
> Wir haben satt den papiernen Schmus –
> leben laßt uns mit lebendigem Weib!

Maschkow konnte diesen Appell mit beiden Händen unterschreiben.

Sein Protest ging vor allem gegen den Inhalt der dekadenten Kunst. Sein Ziel war die „Befreiung der Malerei" von der dekadenten Thematik, von den Untergangsstimmungen, von allem Siechen, innerlich Gebrochenen, Jammernden, Klagenden, „Flehenden", „Nachsichtigen", nicht in die „jenseitige Welt" hinwegzueilen, nicht von „paradiesischen Früchten" zu träumen, von einer „überirdischen fleischlosen Schönheit" zu phantasieren, sondern fest auf der Erde zu stehen, sich satt zu essen, genug zu trinken, „mit lebendigem Weib zu leben".

Es galt aber nicht nur, sich von dem Inhalt der dekadenten Kunst zu befreien, – man mußte ihre Methoden, ihre Ausdrucksformen abstreifen: die Gesuchtheit, Raffiniertheit, Verschwommenheit und Immaterialität.

Die Prägung eines anderen, eigenen Gehalts verlangte andere künstlerische Gestaltungsmittel.

Kontschalowski suchte damals, wie er seinem Biographen sagte, eine „Methode" zur Erschließung der Natur, um „über die Natur zur Klassik" zu kommen, und er „griff nach Cézanne wie ein Ertrinkender nach dem Strohhalm".

Maschkow „griff" nach allem: nach Cézanne, nach Matisse, nach dem Aushängeschild, nach dem russischen gemalten Tablett. Man könnte fragen: Wozu brauchte er das Tablett? Vor allem sah Maschkow darin eine zwar naive und primitive, aber doch gesunde, frohe Einstellung zum Leben, zur Natur, Liebe zur Farbe, zu grellen Farben.

Das erhabene Lebensempfinden, durch die Harmonie der Farben ausgedrückt, imponierte Maschkow auch an Matisse. Maschkow wandte sich Cézanne zu, weil dieser einen Anschauungsunterricht gab, wie man mit der Farbe Form und Raum modellieren, Gewicht, Materialität usw. vermitteln kann.

Die Kunst von Cézanne und Matisse war für Maschkow aber nicht Selbstzweck, sondern Mittel. Er ging nicht zu ihrer, sondern zur eigenen Kunst, und das beweist sein weiterer Schaffensweg. Ihre Kunst war ein „Heilmittel", durchaus nicht für jeden, nicht für alle Zeiten und nicht gegen alle Krankheiten, ein „Heilmittel", das Maschkow aber brauchte, um seine Palette von verschiedenen erworbenen Flecken zu reinigen, ein Gegengift und ein Vorbeugungsmittel gegen die damaligen ansteckenden Modekrankheiten.

Während er sich von dem einen Extrem befreite, verfiel Maschkow zeitweilig in ein anderes.

Sehen wir uns seine Gemälde aus jener Zeit einmal an: das Stilleben mit grellrotem Tablett (1908), das „Ovale Stilleben" (1908), eine eigenartige malerische Interpretation der Tablettprinzipien auf der Leinwand, und das bekannte „Stilleben mit blauen Pflaumen" (1910).

Das letztere kann man als „programmatisch" bezeichnen. „Psychologismus" und „Mystik" sind hier endgültig ausgetrieben: Es gibt keinerlei „Geheimnisse", keinerlei „psychische Schwankungen". In seiner absichtlich betonten Grobheit und Schlichtheit ist es eine Herausforderung an ästhetische Raffinesse und Überfeinerung. Formell gesehen, ist dieses Stilleben ein Protest gegen die Malweise des Spätimpressionismus, der sich auch die russischen Symbolisten jener Jahre verschrieben hatten, ein System, bei dem Licht und Luft die gegenständliche Welt auflösten, Eindeutigkeit und Klarheit der Form vernichteten, die Farbe verschlangen. Maschkow treibt hier Luft und Licht aus; in deutlicher schwarzer Umrißzeichnung hebt er die Form hervor, „umreißt" er sie, mit einem einzigen Farbfleck zeigt er die Farbe des Gegenstands, kündet er die Rechtmäßigkeit aller Farben der Palette, darunter auch der schwarzen. Der betonten „Zufälligkeit" der impressionistischen Komposition setzt er eine betonte „Konstruiertheit" entgegen.

Das Wichtigste an diesem Gemälde ist aber die Kraft, die Klangfülle der Farbe. Versuchen Sie nur, ein Gegenstück zu finden! Wer pariert? Er wird einen ganzen Chor seiner Nachbarn übertönen und überdecken. Die Hauptsache für Maschkow zu jener Zeit bestand darin, die Stille der „Kapelle", des Salons, des „Schlafkämmerleins" zu durchbrechen, nicht zu flüstern, nicht mit dem Dämpfer zu spielen,

nicht leise vor sich hin zu summen, sondern aus vollem Halse loszubrüllen. War das nicht grob, überlaut, wie „mit Pauken und Trompeten"? Nichts für ungut, am Anfang mag dem so sein; doch um so schöner wird es, wenn man dann selbst ebenso großartig zu singen lernt!

Allerdings ist dieses Stilleben noch sehr weit vom Realismus. Aber das ist ja auch lediglich der erste Schritt. Wir sehen, daß in Maschkows Stilleben zwei, drei Jahre später Raum, dreidimensionale und greifbare Form und im Anschluß daran auch Licht und Luft und schließlich das „Gesuchte": die Materialität, das „Fleisch und Blut" der Dinge in Erscheinung treten! Das sieht man schon 1913 auf seinem Stilleben mit Kamelie und Kringel (Staatliche Tretjakow-Galerie).

Besonders bezaubern Maschkows realistische Leistungen in seinen Zeichnungen aus dem zweiten Dezennium dieses Jahrhunderts. Man braucht nur an seine grafischen Darstellungen der entblößten Natur in Kohle, Rotstift, Buntstift zu denken, um die ganze Kraft seiner realistischen Meisterschaft zu ermessen.

So ging Maschkow auch in den Vorrevolutionsjahren, allerdings hin und wieder mit Fehltritten und Abstechern, zum Realismus.

Maschkow hat die Revolution sofort anerkannt und sich gleich für aktive gesellschaftliche und pädagogische Tätigkeit zur Verfügung gestellt. Für ihn war die Revolution eine natürliche und wünschenswerte Erscheinung. Zur Erkenntnis ihrer Notwendigkeit gelangte er auf Grund von Daten aus seinem Bereich – der Kunst. Er empfand die Revolution als eine Kraft, die die ihm verhaßte „faule Zeit in der Kunst" ein für allemal ausradierte, die den Weg zu einer neuen Renaissance bahnte.

Eine neue Schaffensperiode begann, in der zwar nicht alles gleichwertig war. Maschkow brachte z. B. keine thematischen Sujetbilder zustande. Es fehlte ihm die Gabe, die „Dialektik" der menschlichen Seele zu enthüllen, um so weniger vermochte er, soziale Widersprüche und Konflikte aufzuzeigen. Das ist auch nicht jedem vergönnt. Wichtig ist, daß der Künstler versteht, was sein ist, womit ihn die Natur ausgestattet hat, und den Menschen gibt, was er ihnen zu geben hat.

Daraus soll man keineswegs die Schlußfolgerung ziehen, daß Maschkow sich von den neuen Erscheinungen der sowjetischen Wirklichkeit fernhielt oder ihnen aus dem Wege ging. Absolut nicht. Er war bestrebt, sie in allen Genres seiner Kunst darzustellen.

Als einer der ersten Maler würdigt Maschkow die neuen Züge in der Landschaft. Wir denken da an sein „Semo-Awtschalskaja-Wasserkraftwerk" (1927, Tretjakow-Galerie), ein Gemälde, das die Arbeit des sowjetischen Menschen schildert, der die Natur umgestaltet und unterwirft. Wir denken da an eine ganze Reihe von Arbeiten, die in Jungpionierlagern und Kurorten der Sowjetunion entstanden.

Da ein großes Gemälde von Maschkow: „Krim, Pionierlager ‚Artek'" (1934). Die Anziehungskraft dieser „bildkünstlerischen Dokumentation" ist auf die treue Wiedergabe der südlichen Natur und insbesondere der flimmernden Heißluft über dem Meer zurückzuführen. Als Genrebild ist das Gemälde allerdings nicht unanfechtbar: die Figuren der Jungen Pioniere, kräftig, gesund, braungebrannt, „leben" nicht in der Landschaft, sondern sind in sie „hineingezeichnet" und wirken gestellt.

Von den Maschkowschen „Landschaften mit Figuren" sind jene am besten gelungen, die Studiencharakter tragen, insbesondere die Studie „Gursuf. Frauenbadestrand" (1925). Zwei Frauengestalten auf dem steinigen Strand: die eine braungebrannt wie eine gebratene reife Kastanie; die andere noch mit rosiger Haut, noch wagt sie nicht, sich den Sonnenstrahlen ganz auszusetzen, um nicht gleich zu verbrennen. Und ringsum die Steine, die beim näheren Hinsehen nicht etwa grau sind, sondern wie Perlen schillern: zartgrün, blau, fliederfarben. Hier findet man keine Schilderung, und doch ist alles gesagt, bildkünstlerisch ausgedrückt: wie schön es ist, auf der Welt zu leben, jung und gesund zu sein und rein körperlich Meer und Sonne zu genießen.

Sowjetische Menschen sehen wir auch auf Porträts von Maschkow. Aber hier rächte sich jener „Psychologismus", vor dem der Künstler in der Jugend zurückschreckte und den er aus der Kunst hinaus-

trieb. Jetzt wollte er ihm nicht immer gelingen. Auf einigen Kompositionsbildnissen (besonders Frauenbildnissen) war die Mahagoni-Umgebung vergeistigter als die Porträtgestalt selbst. Damit soll nicht gesagt sein, daß Maschkow die Psychologie der Dargestellten gleichgültig gewesen wäre. Die Aufmerksamkeit Maschkows für das Seelenleben der Menschen, sein Bestreben, deren Charakter zu enthüllen, verstärkte sich mit den Jahren immer mehr. Der Wunsch, in die Seele des Menschen einzudringen, kam in vielen Porträtzeichnungen Maschkows während des Großen Vaterländischen Kriegs deutlich zum Ausdruck.

Unter den Porträts von Maschkow dürften das „Porträt A. I. Skatkins" (1921–1923) der Form und Charakteristik nach das gediegenste und kraftvollste sein, das „Porträt der Frau des Künstlers" (1923) das anziehendste und das „Porträt des Partisanen A. J. Troschin" (1932) das bemerkenswerteste. Im letzteren hatten sich die Prinzipien des „Parade"-Bildnisses mit Methoden des Provinzfotografen eigenartig verflochten. Um die Feierlichkeit des Themas stärker zu akzentuieren, setzte der Künstler einen keineswegs parademäßigen Bauern vor rote Fahnen hin („Er ist doch ein Held!"), damit aber alle wissen, daß es sich um einen Partisanen handelt, drückte er ihm ein Gewehr in die Hand. Das malerische Temperament, mit dem dieses Bild geschaffen wurde, und die Überzeugtheit des Künstlers, daß man den Partisanen gerade so zeigen mußte, überzeugen schließlich auch den Betrachter, und wir akzeptieren diese zwar etwas naive, ein wenig grobe, aber doch dem Volkscharakter entsprechende Lösung.

So interessant die Bildnisse und Landschaftsgemälde von Maschkow auch sind, das Hauptgenre, in dem seine Begabung, sein künstlerisches „Ich" am vollkommensten und markantesten zur Geltung kam, war das Stilleben. Hier begann der selbständige Weg des Künstlers, ihm blieb er bis ans Lebensende treu. Im Stilleben erlangte Maschkow denn auch den Höhepunkt seines blutvollen bildkünstlerischen Realismus.

Ein bemerkenswerter Wesenszug der Stilleben von Maschkow ist das in ihnen markant ausgedrückte Zeitempfinden. Und das ist ganz natürlich: der Mensch Maschkow lebte doch das Leben seines Landes und der Maler Maschkow gab sein Bestes dem Stilleben. Daher tragen seine Stilleben den Stempel, die Merkmale jener Jahre, in denen sie entstanden sind, daher drückten sie die Gefühle aus, die Maschkows Landsleute und Zeitgenossen in jenen Jahren empfanden.

Tatsächlich, nehmen wir die ersten Gemälde aus der Zeit nach der Revolution: „Stilleben mit Teemaschine" und „Stilleben mit Pferdekopf" (beide von 1919, Staatliches Russisches Museum).

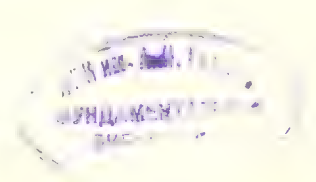
Erinnern sie nicht an das harte Jahr 1919? Intervention und Krieg hatten Ruin ins Land gebracht, und alle Kräfte mußten aufgeboten werden zum Schutz der Revolution; das Leben zeigte sich von seiner grausamen Seite; Hunger, Kälte und Not herrschten damals. Der Städter trat in die düstere, ungeheizte Küche, kalt und stumm ragte der Samowar (Teemaschine), womit sollte man ihn auch wärmen? Schwarz und leblos stand das Bügeleisen, für das keine Kohle vorhanden war, und was gab es schon zu bügeln? Diese Stilleben bieten keine Früchte der Erde, die Maschkow so gern hatte. Sie blieben dem Städter versagt, der auf seine karge Ration angewiesen war.

Die grausame, energie- und spannungsgeladene Epoche drückte sich in den Stilleben anders aus: in ihrer Form, ihrem Aufbau, in der Tönung der Farben, dunkel, kalt und abweisend.

Schließlich sind sie in noch einer Hinsicht für die Epoche charakteristisch.

In jenen Jahren assoziierte sich die Revolution für viele Vertreter der verschiedenen Kunstgattungen – Dichter, Musiker, Maler – bildlich vor allem mit der Industrie, der Fabrik, dem Werk. Man suchte ästhetische Werte in Maschinen, Metall, Eisen, Stahl. Sogar Musikschaffende versuchten in Sinfonien das Pathos der Revolution ehrlich, aber naiv in Nachahmung von Betriebslärm und Maschinengetöse auszudrücken.

So sind auch diese Stilleben von Maschkow eisern, stählern, kupfern; in ihnen klirrt und kreischt es metallen, sie posaunen, dröhnen und rasseln.



Aber dann kamen die 20er Jahre. Das Land lebte auf, die Erde holte Atem und trug Früchte. Und mit welch unbändiger kindlicher Freude äußert Maschkow nicht nur von ihm allein empfundene Genugtuung darüber, daß es Brot und Fleisch genug zu essen gibt. Er malt seine „Kost" („Moskauer Kost. Brote", „Moskauer Kost. Fleisch. Wild". 1924, Staatliche Tretjakow-Galerie). Wie sehr ergötzt sich Maschkow an einem Laib Moskauer Schwarzbrot mit dünner lackglänzender Oberkruste, mit dicker mehliger Bodenkruste und leicht eingedrückten Seiten! Wie sehr freut sich Maschkow, daß er in Farben nicht nur das Äußere des Brotlaibs wiederzugeben vermag, sondern auch Gewicht, Geschmack und Geruch des Brots empfinden läßt. Wer denkt beim Anblick dieses Laibs nicht an den Geruch des Brots, an den noch warmen Geruch nach etwas herbwürzigem, nach angebranntem Mehl, wie er plötzlich aus dem offenen Fenster der Bäckerei strömt, wenn man in einer frostigen Nacht, schon kurz vor Morgengrauen, durch die noch stillen Straßen der Stadt wandelt: den Geruch des Wohlstands, der Zufriedenheit, des friedlichen Lebens!

Und als Maschkow das „Fleisch" malte, genügte ihm das blutrote Stück Rindfleisch nicht, er breitete über den Tisch grellrotes Hammelfleisch, Schweinefleisch mit rosigen Speckschwarten, eine schwere lilafarbene Leber, eine graublaue Truthenne und einen bunten langschwanzigen Fasan. Wenn schon, denn schon!

Maschkow hat also bereits Mitte der 20er Jahre die lebenskräftig überzeugende blutvolle Darstellung der Wirklichkeit gemeistert.

In den letzten zwanzig Jahren seiner Schaffenstätigkeit fügte Maschkow diesen Leistungen in seinen besten Schöpfungen noch Feinheit und Hochsinnigkeit der bildkünstlerischen Lösung hinzu.

Sehen Sie sich doch sein „Stilleben. Ananasse und Bananen" aus dem Jahre 1938 näher an.

Maschkow scheint dazu aufzufordern, einen Schluck trefflichen Rotweins zu probieren und zu genießen: so verlockend leuchtet der köstliche Trank in dem feinen Gläschen, so dick und stark scheint der Wein durch den gläsernen Krug; eine Scheibe duftiger Ananas zu kosten (wer sie zu sauer findet, braucht nur rechts nach dem Zucker zu greifen); und die Bananen können warten: ihre Schönheit liegt doch vor allem im Gesamtton ihrer Schale, und es tut einem direkt leid, sie abzuziehen.

Schön sind auf dem Stilleben nicht nur die Bananen, schön ist das ganze Bild, jeder Zollbreit!

Wir kennen schöne, ja sehr schöne Stilleben bei Sarjan, doch sie sind meist reine Schaustücke, reine „Farbenmusik"; zum Unterschied von seinen Landschaftsbildern sind sie „Lieder ohne Worte".

Wir kennen die „illusionistischen" Stilleben von W. Jakowlew und dessen Schülern. Doch bar bildkünstlerischer Qualitäten, verdrießen sie um so mehr, je mehr sie uns durch die Wirklichkeitstreue der Form zu täuschen suchen.

In dem Stilleben „Ananasse und Bananen" und einer Reihe anderer Arbeiten von Maschkow sind Wahrheitstreue und Bildhaftigkeit eins.

Bis zu seinem Lebensende (1944) schilderte Maschkow das Leben, dessen Macht und Schönheit, die unversieglichen Säfte der Erde.

Den Menschen eine gesunde, markante, schöne Kunst zu präsentieren, damit sich ihr irdisches Leben besser, mannigfaltiger und freudiger gestalte, – diese soziale Aufgabe hatte sich Maschkow gestellt. Und er hat sie erfüllt.

S. Drushinin

What a wholesome, full-blooded art, what a lusty, persuasive brush, what an alert and vigorous mind — such are the thoughts that spring to mind before the works of Ilya Ivanovich Mashkov.

The keynote of Mashkov's work is a lusty assertion of life, the creature comforts, the vital forces. His aim was to project through his talent and temperament, "weightily, palpably, crudely", the man and the fruits of his labour; nature, and especially its bountiful gifts, their flesh and blood, their taste and smell; to tell the people, in short, that "life is good, and it is good to live", as the poet Mayakovsky said. It is this zestful, joyous feeling that emanates from his works which are instinct with vigour and health.

Mashkov's entire life was a pursuit of realism and, strange as it may seem at first glance, even his formalistic experiments stemmed from his striving after full-blooded realism.

All this can only be understood against the background of the main events in the artist's life and work.

Mashkov was born on July 29, 1881, in the village of Mikhailovskaya, the son of a poor peasant. While still a boy, he was placed in service with a shop-keeper in Borisoglebsk. We know from his reminiscences how drab and uncultured was the life of the people he grew up among, finding release in surreptitious drawing. Suffice it to say that it was only at the age of eighteen that he first met a real artist, L. Yevseyev, and when the latter advised him to study art, asked naively, "Why, does one learn such things?"

However, Mashkov's talents were so considerable that already the next year, 1900, he passed the competitive entrance examinations and entered the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture.

While it was a matter of routine assignments and learning the rudiments of art, everything went well. But soon came the years not only of "learning", but also of "suffering" — as he wrote in his autobiography — years when he was confronted with the problems of art. Like every true artist, Mashkov became concerned with what he wanted and should say in art, and it was to be something new, something of his own.

Came the revolutionary events of 1905–1907. "The revolution of 1905 electrified me", the artist wrote. "I was thrilled by scenes of the armed uprising in Moscow, and by the meetings with speakers from many parties which I found it difficult to comprehend at the time."

But if Mashkov found it difficult to comprehend the political programmes of various parties, the revolution forced him to "comprehend" his own chosen field, the field of art, the artistic life of the country.

The ensuing reaction, it will be recalled, stimulated the growth of various decadent movements. The more Mashkov saw of these so-called "progressive trends", the more he disliked them.

His sound nature of a man of the people rebelled, to quote his words, against the "putrid period in art known variously as 'moderne' or 'décadence'", against refined aesthetism, mannerism and stylization (Somov was "downright repugnant" to him), against the extremes of late impressionism, and especially against the various mystico-symbolic trends.

Indeed, one could hardly imagine Ilya Mashkov, with his fiery temperament, his rugged strength and lust for life, at, say, the "Blue Rose" exhibition, that "chapel exhibition", as it was called at the time, that "hothouse exhibition", where grew the "flowers of mystic love"!

The year 1907, when the "Blue Rose" bloomed, marked a big event in the life of Mashkov the artist, an event to which he attached a great importance—his acquaintance with the Hermitage Museum.

"The Petersburg Hermitage made a tremendous impression on me", Mashkov recollected—and it was primarily by works of deep, fullvalued realism. It is not fortuitous that the first names he mentioned were those of Titian and Rembrandt. His rather brief reminiscence of that first visit to the Hermitage contained a very significant observation. "In works by old masters", he wrote, "I saw any number of red drapings . . . and yet the red colour was then regarded as crude, inartistic." What an artist-like observation this, and one that contains a whole "conception".

For Mashkov, the red colour was associated with all that is earthly, live and real. Indeed, red is the colour of ripe berries, the colour of blood flushing the cheek. It is no accident that the words *krasny* (red) and *krasivy* (beautiful) are equivalent in Russian, and it is *krasny*, in the sense of beautiful, that is used in such set expressions as "beautiful spring", "fair maiden", etc.

It was no accident, either, that in negating life, in reaching out for the "sky", the "stars", the "world beyond", the symbolists of that period, poets and artists alike, embraced the colours of the sky and the night, the azure and the blue, and exorcised the colour of day, the frightening red.

Yes, this observation of Mashkov's—like everything else he said and did—is an assertion of life and condemnation of those who would lead one away from it.

Awakened and galvanized by the Hermitage, Mashkov wanted to see and learn everything and, the very next year, 1908, went abroad.

Describing his trip, Mashkov mentioned a string of names of great masters of the past, and again those of Michelangelo, Titian, Rembrandt and Rubens were the first. Of the works by great masters, he made a special mention of Giotto's Paduan frescoes. It were these frescoes that made him realize that painting has a power of expression akin to that of music, that "painting is as rich in tonalities as music with its infinite variety, inflections, timbres and vibrations . . ."

Mashkov was even more enthusiastic about the "Venetian mosaics in the Church of St. Mark's". The mosaics, he explained, had staggered him by what he had dreamed of, and strove for, as an artist—"a rich, lush, sonorous, full-blooded colouration".

"It seemed to me after my trip abroad that I had plumbed all the depths and fathomed all the subtleties of art", Mashkov wrote. "It seemed to me that all those works of great masters had moulded the artist in me."

But if this acquaintance with the great masters of the past had shown Mashkov the goal, he was still ignorant as to the means of achieving it. He could not reach, in a single "leap", the full-blooded realism he was drawn to. His training at the Moscow School of Painting had not prepared him for this. His studies were a hindrance, rather than a help, on the road to realism.

Thus began a period of impassioned quests, experiments—and mistakes. One of the results of Mashkov's experimentation at the Moscow School of Painting was that in the spring of 1909 one of his studies was marked, in chalk, with the words "dropped out". But this only reinforced him in his "rebelliousness".

Even before his expulsion, in 1907, Mashkov made the acquaintance of artist Pyotr Konchalovsky, and immediately sensed a "kindred spirit" in him.

Konchalovsky, a brilliant colourist, was older than Mashkov and hailed from a very different, highly cultured stratum. They were drawn together by common dissatisfaction with the state of the artistic life of the period, by a common dream of "wholesome" art, the art of the great masters, of a "big style".

In 1910, Mashkov, together with Konchalovsky, started organizing a society of artists which finally came into being in 1911 under the impudent name of their first exhibition, "The Knave of Diamonds".

We are not concerned here to characterize "The Knave of Diamonds", to trace its history or analyse its contradictions. At different times it united artists of different trends and aspirations. Our aim is merely to understand how Mashkov came to be among its founders.

Mashkov and Konchalovsky described their objective in establishing "The Knave of Diamonds" in the declaration of the Society of Moscow Artists which they both joined in 1925. They wrote that they wanted "to liberate art from psychologism, stylization, mysticism and other decadent phenomena". Their aim was to assert the wholesome, the earthly substance of art.

Later, in the first years of the revolution, this aim was expounded, in his own original way, by the poet Mayakovsky. In one of the variants of the prologue to "A Mystery-Bouffe", he had the seven pair of the unclean beasts say the following, "Here, on this earth, we want to be no greater and no meaner than all these firs, houses, roads, horses and grasses". Later on he would bellow at the top of his voice:

We're sick of celestial sweetmeats,
Let's gorge on bread made of rye.
We're sick of paper passions,
Let's live with a living wife!

Mashkov could well have said this himself. His protest was against the content of decadent art. His aim was to "liberate painting" from decadent themes, decadent sentiments, from all that is morbid, warped, neurotic and doleful. His aim was not to soar out to "the world beyond", to dream of the "garden of Eden", of ,,unearthly, ethereal beauty", but to tread this earth, to eat and drink his fill, to "live with a living wife".

But it was necessary to slough off not only the content of decadent art but also its methods and forms of expression—its exquisiteness, overrefinement, vagueness and incorporeity. New artistic methods were needed to express the new subject-matter.

Konchalovsky, in his quest for a "method" of fathoming nature that would enable him to "arrive at classicism through nature", "clutched at Césanne as a drowning man clutches at a straw", as he told his biographer.

Mashkov, on his part, "clutched" at everyone and everything—Césanne and Matisse, a house-painter's sign, and even a painted Russian tray. What, one may ask, did he need the tray for? He needed it because he saw in it perhaps a naive and primitive but wholesome, joyful attitude to life, to nature, a love of bright colour. In Matisse, too, it was the heightened sense of life expressed through the colour harmonies that attracted him. Mashkov turned to the French artist because his art was a graphic exemple of how to use colour to render form and depth of space, how to convey weight, texture etc.

But the art of Césanne and Matisse was not an end, but merely a means to an end, as far as Mashkov was concerned. The whole of his subsequent work showed that he strove after an art of his own and not a mere repetition of theirs. Their art was a "medicine" which could not help everyone, and certainly

not always and not against every complaint, but which Mashkov needed to cleanse his palettee of the various smudges it had acquired. It was an antidote, a prophylactic against the art diseases then in vogue.

To avoid one extreme, Mashkov, for the time being, went to another, as can be seen from his works of the period such as, for instance, his "Still Life with Bright-red Tray" of 1908, "Oval Still Life" of 1908, which was a projection on canvas, as it were, of "the principles of the tray", and the well-known "Still Life with Blue Plums" of 1910.

This latter may well be called "programmatic". It is completely divorced of all "psychologism", all "mysticism". There are no "mysteries", no "phychic wavering" here. It is an open challenge to aesthetic refinement and affectation, an assertion of calculated crudeness and simplicity. It is, in fact, a protest against the pictorial system of late impressionism which the Russian symbolists, too, had embraced, a system in which the light and the air dissolved the material world, blurred the sharpness of outline and absorbed the colour.

Mashkov banished the air and the light, accented, "contoured" the form by a clear black outline, boldly asserted the colour of the subject, and proclaimed the validity of all the colours of the palette, including the black. To the studied "casualness" of impressionist compositions he counterposed deliberate "arrangement".

But the main thing about the work is the power, the sonority of colouration which has few equals anywhere—it would drown out a host of neighbours. Mashkov's aim was to blast the silence of the "chapel", the drawing-room, the "boudoir". What he wanted was not to whisper, to mute the strings, to hum under his breath, but to bellow at the top of his voice. Too crude? Too loud? Too blow-down-the-walls-of-Jericho-like? No matter. Be it so for the start, but what a wonderful thing it will be when this lung-power is backed up by tasteful vocalism!

To be sure, this work is still a far cry from realism. But then it is but the first step. Two-three years later, Mashkov's still life subjects acquired dimension, sentience, light, air, and, in the end, the thing he looked for—the materiality, the "flesh" of things. All this was readily apparent already in 1913, in his still life with a camelia and a bun (now in the State Tretyakov Gallery).

But it was in his drawings of the 1910's that Mashkov's progress toward realism was most strikingly apparent. Suffice it to recall his studies of the nude—in charcoal, sanguine and coloured crayons—to gauge the power of his realism.

Thus, even before the revolution, Mashkov had followed the road of realism, even if he did stumble or lose direction occasionally.

When the revolution came, Mashkov accepted it at once and immediately joined in active social and pedagogical work. To him the revolution was natural and desirable. He had come to realise its necessity through his chosen field—art. He accepted the revolution as a force cancelling out the hateful "putrid period in art" and opening the way to a new renaissance.

A new period began in his work. Not everything in it was of equal value. Thus, Mashkov was incapable of thematic painting. It was not given to him to reveal the "dialectics" of the human soul, much less social contradictions and conflicts, but then this is not given to many. The important thing is for an artist to be aware of the extent of what nature has endowed him with, and to give to the people all he is capable of.

All this is not to say that Mashkov was indifferent to, or shunned in any way, the new in the life of the country. Nothing of the kind. He sought to reflect it in all his works, whatever their genre.

Mashkov was one of the first painters to notice the changes in the country's landscapes. Witness his ZAGES (Zemo-Avchal Hydropower Station) of 1927, now at the State Tretyakov Gallery, which speaks of the Soviet people's efforts to transform and subdue nature, and a whole number of works painted in children's young pioneer camps and health resorts of the Soviet Union.

His big "Artek Young Pioneers' Camp in Crimea", for instance, painted in 1934, impresses by a truthful partrayal of southern nature, and especially a beautifully rendered hot haze above the sea. True, as a genre painting the work is not without fault: the figures of children—healthy, sturdy and bronzed as they are—seem to have been "painted" into the work, posed around in various attitudes, rather than actually "live" in it.

The best of Mashkov's "landscapes with figures" are those painted as studies, and of these special mention should be made of the "Women's Beach at Gurzuf" of 1925. It shows two female figures on a rocky shore. One the sun has already roasted to chestnut brown. The other is still white, still fearful of lying down and getting sunburnt. All around them are stones. They are not grey, as they seem at first glance. A closer look will show them to be pearly, delicate green, blue and lilac. There is no complete story here, but everything that needs be told is told by colour. It says that it is good to be alive, to be young and healthy, to bathe in the sea and soak in the sun.

Soviet people are also to be seen in Mashkov's portraits. But here the "psychologism" of which he was so afraid in his youth and which he would then banish from his works takes revenge and does not always come easy to him. In some of his posed portraits, and especially women's portraits, there would seem to be more life in the mahogany of the background than the sitters themselves. This is not to say that the sitter's psychology was of no interest to the artist. As years went by, his interest in the man's inner life, his character, increased. This desire to get under the sitter's skin was clearly evident in the numerous portrait sketches made by Mashkov in the years of the Great Patriotic War.

Of all Mashkov's portraits, that of N. I. Skatkin (1921–1923) is, perhaps, the most solidly built as regards both form and character delineation, the "Portrait of the Artist's Wife" (1923) the most attractive, and the "Portrait of Guerilla A. E. Troshin" (1932) the most curious. This latter is an original blend of the principles of the "ceremonial" portrait and the manner of a provincial photographer. To stress the "ceremonial" side, the artist placed his man—a peasant who was anything but "ceremonial"—against the background of red banners ("He's a hero, you know"), and gave him a rifle to hold so that there should be no doubt about his being a guerilla. But the temperament with which the work was painted, the artist's obvious conviction that this is precisely how it should have been done finally persuade the spectator, and he accepts the somewhat naively and crudely painted, but unquestionably authentic popular type.

However interesting Mashkov's portraits and landscapes are, the genre in which his talent, his artistic individuality was most fully revealed is the still life. It was with still life subjects that he began his career, and he remained faithful to them till the end of his life. It was in still-life painting that his full-blooded realism reached its apex.

One of the most striking characteristics of Mashkovs still lifes is their vivid sense of actuality, contemporary life. And this is only natural, for Mashkov the man lived by the life of his country, while Mashkov the artist devoted the best of himself to still-life painting. This is why his still lifes bear the unmistakable imprint of the period in which they were painted and show what the people thought of at that particular time.

Take, for instance, his first post-revolutionary canvasses—"Still Life with Samovar" and "Still Life with Horse's Skull" (both were painted in 1919 are now in the State Russian Museum). Aren't they indicative of the grim 1919 when foreign intervention and civil war had led to economic dislocation, when all the forces had been rushed to the defence of the republic, when life had become brutal, when the country was dark, cold and hungry, when there was nothing in the chilled kitchens but a samovar—with no fuel for it—and a black iron—but no coals, and no clothes to iron anyway. These still lifes do not show the fruits of the earth which the artist loved so dearly, but then there were none to be had by the townspeople who then lived on a meager ration.

But this is not the only way in which that grim, harsh, tense and dedicated epoch affected his works. It also tells in their form, their composition, their very colour scheme—somber, cold, harsh.

They are indicative of the epoch in yet another respect. In those years, many workers in art—poets, musicians and artists alike—related the revolution above all to industry, to the factory. They sought aesthetic values in machinery, in metal, in iron and steel. Even musicians sought to express the revolution through the roar and din of the factory shop imitated sincerely, if naively, in their music. It was the same with Mashkov. His still lifes smell of iron and steel, they resound with metallic clangour, they are full of brassy din, they roar and clatter.

Came the 1920's. The country returned to life. The earth breathed freely again and began to produce. And Mashkov's works reflected, with almost child-like joy, the feeling he shared with so many others: plenty of bread and all the meat one could wish! He paints his "Eatables" ("Moscow's Eatables. Loaves.", "Moscow's Eatables. Meat. Game", 1924, State Tretyakov Gallery). Mashkov feasts his eyes on a huge loaf of black Moscow bread with a thin, gleaming, lacquer-like outer crust, a thick, mealy inner crust and flattened slightly on the sides. How he rejoices that he can convey, through colour, not only its external appearance but even its fragrance and taste. And who among the spectators will fail to recollect the smell of bread? The warm smell, with just a tang of yeast and slightly burnt flour, which wafts to you from the window of a bakery as you walk on a frosty night through stilled city streets—a smell of prosperity, contentment and peace.

When Mashkov painted his "Meat", a purple cut of beef would not suffice. He added to it a piece of bright-red mutton, and pork with rosy fat, and a heavy violet-coloured liver, and a bluish turkey, and a brightly-coloured, long-tailed pheasant. Plenty should be plenty indeed!

Thus, already by the middle of the 'twenties, Mashkov had achieved a convincing full-blooded portrayal of reality. In the last twenty years of his life he added to it a sensitive nobility of expression.

Consider, for instance, his "Still Life. Pineapples and Bananas" of 1938. It simply begs the spectator to take a sip of good red wine, to savour it slowly (so invitingly it glows in the thin glass, so thick and strong it looks in the decanter), to regale on a slice of fragrant pineapple (if it proves a bit sour, there is crushed sugar over there, on the right). The bananas can wait—they are so beautiful in their skins that one is loath to peel them.

But it is not only bananas that are beautiful in this still life. Everything in it is beautiful, every square inch of the canvas.

We know of some beautiful—extremely beautiful—still lifes by Saryan, but they usually are pure spectable, pure "music of colour". Unlike his landscapes, they are "songs without words".

We also know the "illusionist" still lifes by V. Yakovlev and his pupils. But, devoid as they are of solid pictorial qualities, they are the more irritating the more they seek to deceive by an outward veracity of form.

Mashkov's "Pineapples and Bananas", on the other hand, like a whole number of other works, is a perfect blend of veracity and picturesqueness.

Till his last days—he died in 1944—Mashkov sung life, its inexhaustible power, vigour and beauty.

The social aim of his life-work was to give the people a wholesome, vivid and beautiful art so that life on earth should be better, fuller and happier. And he achieved it.

S. Druzhinin

Voilà un art robuste et savoureux, voilà une peinture convaincante et sonore, voilà un peintre amoureux de la vie–tels sont les sentiments qu'on éprouve quand on regarde les toiles de Ilya Ivanovich Machkov.

Le pathétique de l'œuvre de Machkov c'est l'affirmation violente de la vie, de ses sèves et de ses forces, des biens terrestres.

Avant tout le peintre tient à reproduire sur la toile l'homme et tout ce qui sort de ses mains, la nature et surtout les dons abondants de la terre, leurs chair et sang, leurs saveur et arome, à faire comprendre aux gens «la beauté de la vie et le bonheur de vivre». C'est à cela qu'il se devoue sans réserve avec son don et son tempérament d'artiste. C'est justement ce sentiment optimiste qu'évoquent les toiles de Machkov débordant de santé et de vigueur.

L'œuvre de Machkov dès le commencement jusqu'à la fin appartient au réalisme, et quoique cela puisse paraître étrange au premier regard, ses recherches même formalistes ont été déterminées par son désir de faire une vraie peinture réaliste.

Pour mieux comprendre cet artiste, rappelons nous les étapes essentielles de sa vie et de son œuvre.

Machkov est né le 29 juillet 1881 à stanitza Michajlovskaja dans une famille de paysans pauvres. Adolescent on l'a mis en service chez un petit commercant à Borisoglebsk. On sait du peintre lui-même à quel point médiocre et inculte était le milieu dans lequel il a grandi en faisant de la peinture en cachette pour se consoler. Il suffit de dire que c'est à l'âge de dix-huit ans qu'il a fait connaissance pour la première fois d'un peintre (L. Evseev) et que quand celui-ci lui a proposé d'étudier la peinture il a demandé bien naïvement: «est-ce que cela s'apprend?»

Mais le don de Machkov était si grand qu'une année plus tard (1900) il a subi un examen de concours et a été admis à l'Ecole de la peinture de Moscou.

D'abord tout était bien tant qu'il s'agissait de faire des devoirs d'école et d'acquérir la technique professionnelle. Mais bientôt les années d'étude se sont transformées en années « de tourments », – comme il les appelle dans sa courte autobiographie, – les années, où les problèmes de création se sont posés devant lui. Comme tous les vrais artistes Machkov réfléchissait à ce qu'il voulait et à ce qu'il devait dire dans son art et qui soit nouveau et bien à lui.

Les évènements révolutionnaires des années 1905–1907 sont survenus. « La révolution de l'année 1905 m'a entraîné, – écrivait Machkov, – les tableaux de l'insurrection armée dans les rues de Moscou, les meetings, où j'ai eu l'occasion d'entendre les discours des orateurs de divers partis dans lesquels il m'était difficile de me débrouiller – tout cela m'agitait profondément.»

Mais si Machkov a eu de la peine à se débrouiller dans les programmes politiques de divers partis, la révolution l'a forcé de « se débrouiller » dans son domaine, dans le domaine de l'art, dans la vie artistique qui l'entourait.

Comme on le sait, l'instauration de la réaction a largement contribué au développement de divers tendances de décadence. Plus Machkov observait ces tendances modernes et ultramodernes, plus forte devenait son hostilité envers elles.

La nature saine de Machkov et son fond « peuple » se révoltaient, employant ses propres paroles, contre « la période pourrie dans l'art » qu'on connaît sous le nom de la « décadence », contre l'esthétisme raffiné, contre le maniérisme et la tendance à styliser (Somov lui semblait « vraiment désagréable »), contre les extrémités du tard impressionisme, contre les courants mystiques et symbolistes de toute sorte.

En effet, il n'y a qu'à se représenter Ilya Machkov avec son tempérament, avec sa force violente et sa soif de la vie, par exemple comme un visiteur de l'exposition telle que « La Rose bleue », de cette « exposition-chapelle » comme on l'appelait à cette époque, de cette « exposition-serre » où poussaient « les fleurs de l'amour mystique ».

Dans la même année, 1907, où « la Rose bleue » s'est épanouie, dans la vie de Machkov-peintre s'est produit un évènement auquel il attache une importance primordiale – sa première visite à l'Hermitage. « L'Hermitage de Petersbourg, – disait Machkov, – a produit sur moi une impression saisissante », avant tout par les exemples d'un réalisme bien compris. Ce n'est pas par hazard que les premiers noms qu'il nomme sont ceux de Titien et de Rembrandt. Dans ses souvenirs concernant sa première visite à l'Hermitage Machkov tient à souligner cette impression: « Dans les tableaux des vieux maîtres abondent des draperies rouges . . . » Et ici même il ajoute en faisant comparaison avec la peinture de son époque:«. . . et pourtant on considérait à ce moment la couleur rouge comme grossière et peu artistique ». Voilà une déclaration qui est caractéristique pour un peintre! En même temps elle comporte toute une conception.

Pour Machkov la couleur rouge est liée à tout ce qui appartient à la vie, à la réalité, à la terre. Au fait, la couleur rouge – la couleur des fruits mûrs, du sang vermeil qui monte aux joues. Ce n'est pas par hazard que les mots « krasny » et « krasivy » en russe sont les synonymes et les homonymes: « krasna dévitza », « krasno solnychko », « vesna-krasna ».

Ce n'est pas par hazard qu'en fuyant la réalité, en s'efforçant de s'élever vers « le ciel », vers « les étoiles », dans « l'au-delà » les artistes-symbolistes d'autrefois (les poètes aussi bien que les peintres) choisissaient les couleurs du ciel et de la nuit – bleu foncé et bleu clair et bannissaient la couleur du jour – le rouge qui leur faisait peur.

Dans ce propos de Machkov on distingue comme toujours l'affirmation de la vie et la condamnation de ceux qui voulaient s'en éloigner.

Éveillé et agité par ce que l'Hermitage lui a révélé, Machkov veut tout voir, tout connaître et une année plus tard, en 1908, il s'en va à l'étranger.

En parlant de ce voyage Machkov énumère les noms de grands maîtres du temps passé, mais les premières places sont toujours réservées à Michel-Ange, Titien, Rembrandt, Rubens . . . Parmi les œuvres de grands peintres Machkov préfère les fresques de Giotto à Padoue. C'est précisément devant ces fresques que Machkov a senti que les moyens d'expression de la peinture sont proches de ceux de la musique, que « la peinture est aussi riche en possibilités de l'expression que la musique avec sa diversité, ses modulations, ses timbres, ses vibrations . . . »

Machkov a admiré encore d'avantage « les mosaïques de Venise dans le cathédrale de San-Marc ».

Il a lui-même expliqué pour quelle raison les mosaïques l'ont attiré. C'était la réalisation de ses rêves de peintre: « le coloris puissant, luxueux, somptueux ».

« Après le voyage à l'étranger, – écrivait Machkov, – je croyais qu'avec ma raison et mes sens j'aie pénétré dans toutes les profondeurs, toutes les finesses de l'art plastique. Je croyais que l'œuvre de ces maîtres illustres m'a définitivement formé comme peintre ».

La connaissance des œuvres de grands réalistes du passé lui a montré à quoi il devait aspirer, mais il ignorait toujours par quels moyens pouvait il y accéder.

Machkov ne pouvait pas atteindre « d'un bond » le réalisme véritable qui l'attirait, car la préparation qu'il a reçue à l'École de la peinture de Moscou ne le lui permettait pas. Loin de lui faciliter son passage vers le réalisme, son expérience à l'école de peinture l'en empêchait.

Une nouvelle période s'est ouverte, la période des recherches passionnées, des expériences, des erreurs . . . Les expériences de Machkov à l'École de la peinture ont eu comme résultat qu'au printemps de 1909 on a pu voir sur un de ses études l'inscription faite à la craie: « congédié ». Mais cela n'a fait que renforcer son esprit de révolte.

Avant d'être congédié de l'école, en 1907, Machkov a fait connaissance du peintre Kontchalovsky en qui du premier coup il a reconnu « une âme sœur ».

Petr Petrovich Kontchalovsky était un peintre doué d'un sens profond de coloris; il était plus âgé que Machkov et sortait d'un milieu des intellectuels. La vie artistique de ce temps les a deçu tous les deux; l'aspiration commune à l'art « sain », à la peinture des grands maîtres, au « grand style » – tout cela les unissait.

En 1911 Machkov et Kontchalovsky fondent une société de peintres sous le nom provocant de « Valet de carreau », nom que portait précédemment leur première exposition.

Nous ne nous proposons pas ici d'analyser l'histoire et les contradictions du « Valet de carreau » car les peintres qui étaient les membres de cette société aux divers moments ne se ressemblaient ni par leurs conceptions de la peinture, leurs aspirations et leurs erreurs, ni par leurs destins artistiques. Il nous importe de comprendre les raisons pour lesquelles Machkov s'est trouvé parmi les organisateurs de cette société.

Bien plus tard dans le manifeste des « Peintres de Moscou », société dont en 1925 Machkov et Kontchalovsky faisaient partie, nous avons pu apprendre les buts qu'ils se sont proposés en fondant le « Valet de carreau ». Ils déclaraient qu'ils aspiraient à « libérer la peinture de la psychologie, de la stylisation, de la mystique et des autres phénomènes de décadence ». Le pathétique de leur activité consistait à proclamer dans l'art un principe sain et réaliste.

Plus tard, dans les premières années de la révolution, ce « pathétique » trouvera son expression dans les vers de Vladimir Mayakovsky qui l'interprétera à sa manière. Dans une des variantes du prologue à « Mystere-Bouffe » il mettait dans la bouche de « sept couples impures » les paroles suivantes: « Nous voulons vivre ici, sur cette terre, ni plus bas, ni plus haut que tous ces sapins, maison, arbres, cheveaux et herbes » et ensuite il clamera à pleine voix:

Nous en avons assez de sucréries célestes,
Nous voulons manger du pain noir.
Nous en avons assez de passions factices,
Laissez moi vivre avec une femme vivante!

Machkov aurait pu signer cet appel, comme on dit, de deux mains.

Sa protestation visait avant tout le contenu même de l'art décadent. Il avait pour but de « libérer la peinture » des sujets décadents, de l'esprit de dépression, de tout ce qu'elle avait de malade, de désaxé, de lamentable, de mélancolique. Il ne veut pas se transporter dans « le monde de l'au-delà », rêver

aux « fruits de paradis, » à la « beauté immatérielle » – il veut marcher sur cette terre, manger à sa faim et boire son soûl, « vivre avec une femme vivante ».

Pourtant il fallait non seulement rejeter le contenu de l'art décadent, mais aussi se débarasser des formes et des moyens qui lui étaient propres: de la recherche, du raffinement, de l'imprécision, du manque de substance.

Il fallait trouver de nouveaux moyens artistiques pour exprimer ses idées à lui.

A cette époque Kontchalovsky (comme il racontait dans son biographie) en recherches du « moyen » de pénétrer dans la nature qui lui permettrait « d'arriver au classicisme en s'appuyant sur la nature », « s'est accroché à Sézanne, comme un noyé s'accroche à une boué ».

Machkov « s'accrochait » à tout: à Sézanne, à Matisse, à l'enseigne, au plateau peint à la russe. On peut se demander: quel besoin avait-il de ce plateau? Avant tout parce que Machkov y voyait l'expression d'une conception saine et optimiste, quoi que naïve et primitive, de la vie et de la nature, un amour du coloris et des couleurs vives.

Un sentiment renforcé de la vie qui se manifeste par des accords des couleurs – voilà ce qui attire Machkov en Sézanne et Matisse. Machkov s'est tourné vers Sézanne, car celui-ci lui faisait voir comment on peut reproduire à l'aide de couleurs la forme, la volume, la pesanteur et la substance-même.

Mais Machkov considérait l'art de Sézanne et Matisse comme un moyen et non pas comme un but. Il ne pouvait pas accepter leur art, il aspirait à son art bien à lui et il cherchait sa propre voie. Leur art était un « remède » qui ne convenait pas à tout le monde, à tout moment et contre toutes les maladies, mais qui était indispensable à Machkov pour nettoyer sa palette de diverses taches qu'elle a attrapées, qui servait d'antidote et de moyen prophilactique contre les maladies en vogue à cette époque.

Pour se débarasser d'un excès Machkov est tombé pour un temps dans un autre.

Jetons un coup d'œil sur ses toiles de cette époque: « Nature morte au plateau d'un rouge vif » (1908), « Nature morte ovale » (1908) – une originale interprétation sur la toile des principes du plateau même – et bien connue « Nature morte aux prunes bleues » (1910).

La dernière nature morte peut être appelée une œuvre « de programme ». Toute « psychologie », toute « mystique » en sont complètement éliminées; il n'y a ici aucun « mystère », aucune « hésitation psychologique ». Dans cette œuvre le peintre renie le raffinement esthétique et la subtilité et proclame la brutalité et la simplicité préméditées. Au point de vue formel cette nature morte représente une protestation contre la conception du tard impressionisme adoptée par les symbolistes russes de cette époque, contre le système dans lequel la lumière et l'air ont dissous le monde matériel, la netteté et la précision de la forme, ont « mangé » les couleurs. Machkov en élimine la lumière et l'air, trace le contour par un trait noir, établit la couleur de l'objet par une unique tache colorée, proclame la légalité de toutes les couleurs de la palette y compris le noir. Il oppose à « l'éventualité » préméditée de la composition impressioniste une « construction » préméditée.

Mais l'essentiel dans cette toile – c'est la force, éclat de la couleur. Essayez donc de lui trouver quelque chose d'équivalent. Qui ne va pas lui céder le pas? Elle fera taire tous ses voisins. L'essentiel pour Machkov de cette période était de troubler le silence de la « chapelle », du salon, de la « petite chambre à coucher », de ne pas murmurer, de ne pas jouer en sourdine, de ne pas chantonner, mais de hurler à pleine voix. On dirait que cela sonne trop fort, trop grossièrement, « comme une trompette de Jéricho ». Peu importe, ce n'est que le début, mais quand il apprendra à chanter à pleine voix, ce sera si bon!

Sans doute, cette nature morte est bien loin du réalisme. Mais ce n'était que le premier pas dans ce domaine. Nous voyons que deux-trois années plus tard l'espace et ensuite la lumière et l'air apparaîtront dans les natures mortes de Machkov et enfin il atteindra « l'inconnue » – la substance, « la

chair » des choses. Sa nature morte à la camélia et au krendel créée en 1913 en est une preuve convaincante. (Gallerie Nationale Trétjakov).

Mais les progrès réalistes de Machkov se sont manifestés avec éclat dans ses desseins faits en 1910. Il n'y a qu'à se rappeler ses nus faits au charbon, à la sanguine, aux crayons de couleur pour apprécier toute sa maîtrise réaliste.

Ainsi, même avant la révolution Machkov adhérait au réalisme, en faisant parfois des méprises et des faux pas.

Machkov a accepté la révolution sans hésitations et dès les premiers jours il a pris part à l'activité publique et pédagogique. Il considérait la révolution comme un fait naturel et souhaité. Il en avait compris l'inévitablité en tant qu'un artiste. Il considérait la révolution comme une force capable de rayer une fois pour toutes « la période pourrie dans l'art » qu'il détestait et d'ouvrir la voie vers une nouvelle Renaissance.

Une nouvelle étape dans son œuvre s'est ouverte. On ne peut pas dire que tout ce que Machkov a créé dans cette période aie la même valeur. Ainsi, Machkov ne savait pas créer les tableaux à sujet. Il n'était pas capable de réveler « la dialectique » de l'âme humaine et d'autant plus les contradiction sociales et les conflits sociaux. Mais ce n'est pas donné à tout le monde. Il importe que le peintre comprenne ses possibilités, qu'il évalue les capacités qu'il tient de la nature et qu'il donne à l'humanité ce qu'il peut donner.

Cela ne veut pas dire que Machkov se tenait à l'écart de la nouvelle réalité socialiste. Pas du tout. Il a essayé de la reproduire dans toutes les genres de son art.

Machkow était un des premiers peintres à marquer du nouveau dans le paysage. Rappelons nous son œuvre « ZAGES » (1927, Galérie Nationale Trétjakov) qui représente le travail des gens soviétiques transformant et dominant la nature. Rappelons nous toute une série de ses œuvres consacrées aux camps de pionniers et aux sanatoria de l'Union Soviétique.

Devant nous une large toile de Machkov « La Crimée. Artek. Camp de pionniers » (1934). Ce « document artistique » attire par une présentation juste de la nature méridionale et surtout par l'éclat du soleil au-dessus de la mer Noire. Tout de même en tant qu'un tableau de genre la toile n'est pas sans défauts: les pionniers, vigoureux, robustes et hâlés ne « vivent » pas dans le paysage, ils y sont « introduits », rangés et placés.

Parmi les « paysages aux personnages » de Machkov les meilleurs sont ceux qui ont un caractère d'étude dont nous tenons à attirer l'attention à l'étude « Gourzouf. La plage » (1925). Deux femmes sur les pierres: l'une déjà brûlée par le soleil comme un marron mûr, l'autre – encore rose – ne peut pas se décider de s'étendre au soleil de peur d'être brûlée du premier coup. Si l'on regarde attentivement les pierres tout autour, on voit qu'elles ne sont pas grises – elles sont irisées, bleues, mauves et d'un vert délicat. Ici tout est dit par la peinture-même. On comprend qu'il est bon de vivre, d'être jeune, robuste et de se laisser impregner par la mer et le soleil.

Les gens soviétiques sont représentées dans les portraits de Machkov. Mais ici la « psychologie » qui lui faisait peur dans sa jeunesse et qu'il éliminait de l'art s'est vengée et ne se laissait pas attraper. Dans plusieurs de ses portraits de composition (et surtout dans ceux de femmes) les ensembles en acajou font plus d'impression que les gens à qui ils doivent donner du relief. Cela ne veut pas dire que la « psychologie » de ses sujets ne l'interesse pas. Son intérêt pour la vie interne de ses sujets et son désir de pénétrer dans leur caractère grandissaient avec le temps. Le désir de pénétrer dans l'âme humaine se manifeste d'une manière précise dans de nombreux portraits au crayon faits par Machkov pendant la Grande Guerre Nationale.

Parmi ces portraits nous pouvons nommer « Le portrait de A. I. Skatkine » (1921–1923) – le mieux réussi au point de vue de la forme et de la caractéristique, « Le portrait de la femme du peintre »

(1923) – le plus captivant et « Le portrait du partisan A. E. Trochine » (1932) – le plus curieux. En ce dernier portrait les principes du portrait « de gala » se combinent avec les procédés d'un photographe de province. Pour la solennité le peintre place le paysan qui est bien loin d'avoir l'air solennel devant les drapeaux rouges (il est donc un héros!) et pour que tout le monde sache qu'on a affaire à un partisan, il lui a mis un fusil dans les mains.

Mais le tempérament artistique qui est mis dans cette toile et la foi du peintre en ce qu'il n'existe pas de meilleurs moyens de présenter un partisan, à la fin des fins font approuver cette interprétation qui est un peu primitive et naïve, mais nationale au fond.

Pourtant, aussi intéressants qui soient les portraits et les paysages de Machkov, dans son œuvre la nature morte reste le genre primordial dans lequel son talent et sa personalité artistique se sont manifestés le plus complètement et avec le plus d'éclat. Ce genre-là a ouvert son œuvre original et le peintre lui restait fidèle jusqu'à la fin de ses jours. C'est justement là que le peintre est au sommet de son réalisme.

Les natures mortes de Machkov sont remarquables avant tout par leur actualité. Et c'est bien naturel: Machkov vivait de la vie de son pays et comme peintre donnait tout ce qu'il avait de meilleur à nature morte. C'est pourquoi ses natures mortes portent empreinte de l'époque quand elles ont été créées et expriment d'une façon particulière les sentiments qu'éprouvaient ses compatriotes et contemporains à telle ou telle époque.

En effet, considérons ses premières œuvres de la période postrévolutionnaire: « Nature morte au samovar » et « Nature morte au crâne de cheval » (toutes les deux sont dans Musée National Russe, 1919).

Est-ce qu'elles n'évoquent pas les souvenirs de la rude année 1919 quand le désarroi causé par l'intervention et par la guerre regnait dans le pays, quand toutes les forces ont été lancées à la défense de la révolution, quand la vie quotidienne est devenue dure, quand il faisait sombre, froid, quand on souffrait de la famine. Les citadins entraient dans une cuisine froide et mal éclairée, òu se trouvait un samovar éteint et òu il n'y avait rien de quoi le faire bouillir, un fer à repasser noir sans les charbons ardents et il n'y avait rien à repasser. Dans ces natures mortes on ne voit pas de fruits de la terre qui sont si chers au cœur de Machkov. Mais les citadins qui touchaient une maigre ration n'en voyaient pas non plus.

Cette époque rude et sévère, cette époque chargée d'évènements se fait sentir non seulement dans le choix du sujet, mais aussi dans la forme, dans la composition, dans l'harmonie des couleurs sombres, froides et dures.

Enfin, il y a encore un aspect qui est caractéristique pour cette époque.

En ce temps-là pour un grand nombre d'artistes travaillant dans les divers domaines de l'art – poètes, musiciens, peintres – la révolution s'associait avant tout avec l'industrie, l'usine, la fabrique. On s'efforçaient de trouver les valeurs esthétiques en machines, métal, fonte, acier. Même les musiciens essayaient d'exprimer le pathétique de la révolution en imitant naïvement mais de bonne foi le grondement et le fracas de l'usine.

Nous trouvons la même chose dans les natures mortes de Machkov; ces natures mortes en fer, en fonte et en cuivre cliquètent et grincent comme le métal, bourdonnent comme les trompettes, grondent et font du fracas.

Mais voilà qu'arrivent les années vingt. Le pays est animé par une nouvelle vie, la terre a respiré et a porté des fruits. Avec quelle joie infinie et enfantine Machkov exprime le sentiment que partageaient beaucoup de gens: du pain – en abondance, de la viande – à satiété! Il peint sa nature morte « La mangeaille » (« La mangeaille de Moscou. Des pains », « La mangeaille de Moscou. La viande. Le gibier », 1924, Galérie Nationale Trétjakov). Avec quelle joie admire Machkov un pain noir avec une

croûte mince et dorée qui semble vernie! Quelle joie ressent Machkov de reproduire à l'aide des couleurs non seulement l'aspect visuel des choses, mais on dirait leur poids, leur goût et leur odeur. Qui ne se rappelle pas l'odeur du pain en regardant ces tableaux! Cette odeur tiède qui souffle soudain de la fenêtre de la boulangerie quand on va au petit matin d'hiver par les rues encore silencieuses de la ville, l'odeur du bien-être, de l'aisance, de la vie paisible . . .

En peignant « La viande » Machkov ne se contentait pas d'un morceau de bœuf pourpre – il a mis sur la planche des morceaux du mouton d'un rouge vif, du porc à la graisse rose, un foie lourd violacé, une dinde bleuâtre, un faisant bigarré à longue queue.

Ainsi, déjà au milieu des années vingt Machkov a acquis une maîtrise réaliste qui lui permettait de reproduire la réalité en toute sa richesse, en toute sa diversité, en toute sa matérialité.

Dans les meilleures œuvres créées par Machkov durant les dernières vingt années de son activité créatrice à ces qualités s'ajoutent la finesse et la noblesse des solutions artistiques.

Regardez, par exemple, sa « Nature morte. Les ananas et les bananes » (1938).

Il semble que le peintre invite à prendre une gorgée d'un bon vin rouge, à le déguster – ce vin qui pétille dans le petit verre et paraît épais et capiteux dans la cruche de verre transparante, à goûter une tranche d'ananas odorant (s'il est un peu acide – là, à droite, il y a du sucre en poudre); les bananes peuvent attendre – la teinte de leur pelure est si belle, qu'on n'a pas envie de les peler.

Mais la beauté de cette nature morte ne se borne pas aux bananes – elle est belle toute entière, chaque pouce de toile.

Nous connaissons de belles, de fort belles natures mortes de Sarjane; tout de même elles ne sont d'habitude qu'une « musique de la couleur » pure; contrairement à ses paysages elles sont « des chansons sans paroles ».

Nous connaissons les natures mortes « illusionistes » de V. Yakovlev et ses éleves. Mais elles manquent de qualités pittoresques, et plus elles s'efforcent de vous tromper par la vraisemblance de la forme, plus elles vous ennuyent.

Dans la nature morte de Machkov « Les ananas et les bananes » ainsi que dans toute une série de ses œuvres (il est mort en 1944) Machkov parlait de la vie, de sa puissance et de sa beauté, de la sève inépuisable de la terre.

Machkov voyait son devoir social d'artiste dans la création d'un art sain, éclatant et beau pour faire la vie des gens bien meilleure, plus riche et plus joyeuse. Et il a atteint ce but.

S. Droujinine

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Натурщица.
Modell.
Model.
Modèle.



Синие сливы. 1910
Blaue Pflaumen. 1910
Blue Plums. 1910
Prunes bleues. 1910



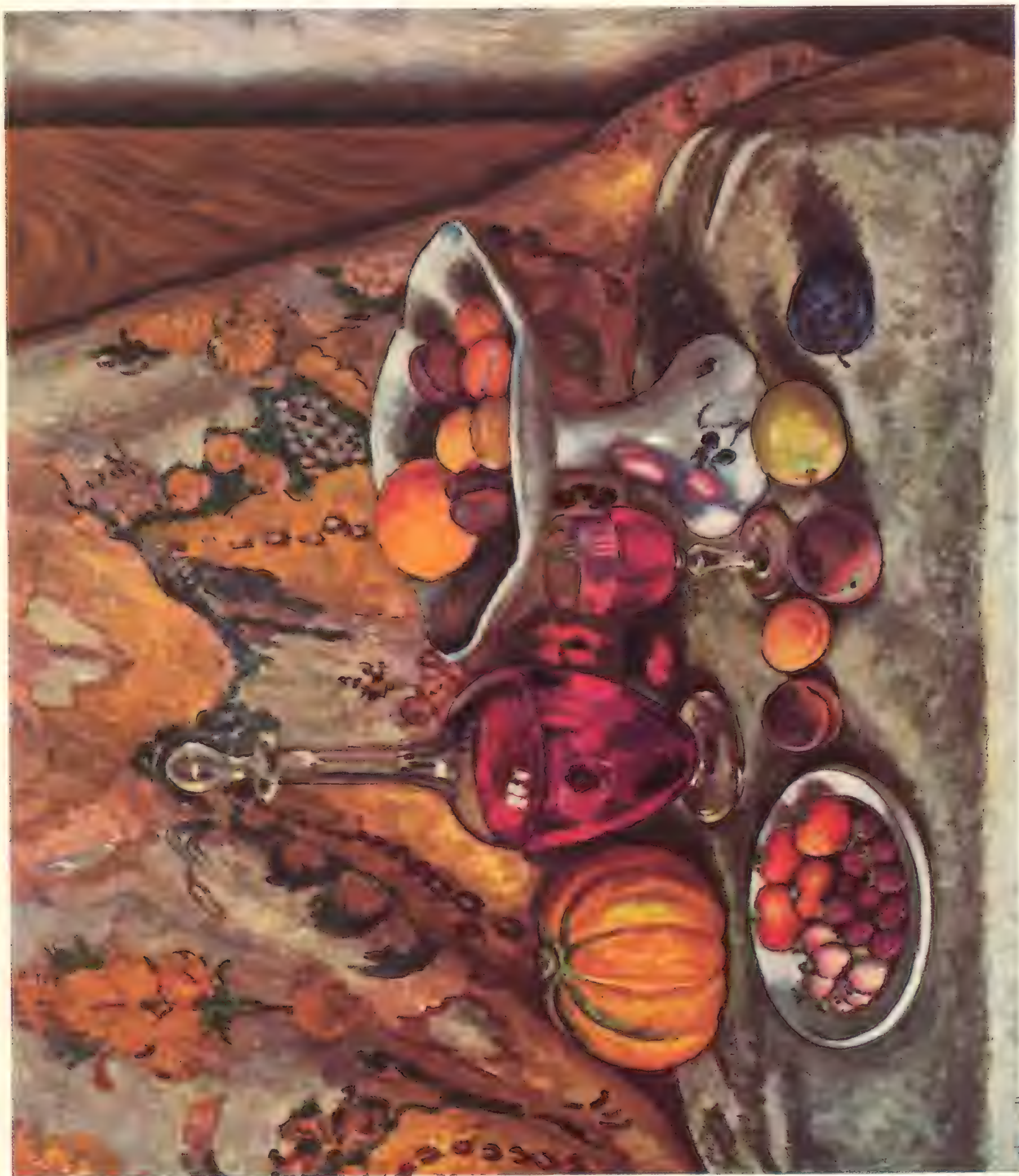
Портрет художницы Н. М. Усовой. 1915
Bildnis der Malerin Usowa. 1915
Portrait of Painter Usova. 1915
Portrait du peintre Usova. 1915



Тыква. 1914
Kürbis. 1914
Pumpkin. 1914
Citrouille. 1914



Натюрморт с парчой. 1914
Stilleben mit Brokat. 1914
Still Life with Brocade. 1914
Nature morte au brocart. 1914



Натюрморт с самоваром. **1919**
Stilleben mit Samowar. 1919
Still Life with Samovar. 1919
Nature morte au samovar. 1919



Натурщица. 1918
Modell. 1918
Model. 1918
Modèle. 1918



Натюрморт с лошадиным черепом. **1919**
Stilleben mit Pferdekopf. 1919
Still Life with Horse's Skull. 1919
Nature morte au crâne de cheval. 1919



Портрет Н. П. Скаткина. 1921–1923
Bildnis von Skatkin. 1921–1923
Portrait of Skatkin. 1921–1923
Portrait de Skatkin. 1921–1923



Натюрморт с грибами. 1920-е гг.
Stilleben mit Pilzen 20-er Jahre.
Still Life with Mushrooms. 1920's
Nature morte aux champignons. Dans les années 1920.



Натюрморт с веером. **1922**
Stilleben mit Fächer. 1922
Still Life with Fan. 1922
Nature morte à l'éventail. 1922



Хлебы. 1924
Brote. 1924
Loaves. 1924
Pains. 1924



Виноград, лимон и рак. 1924
Weintrauben, Zitrone und Krebs. 1924
Grapes, Lemon and Crayfish. 1924
Raisin, citron et écrivisse. 1924



Московская снедь. Хлебы. **1924**
Moskauer Kost. Brote. 1924
Moscow's Eatables. Loaves. 1924
Mangeaille moscovite. Pains. 1924



Московская снедь. Мясо. Дичь. **1924**
Moskauer Kost. Fleisch. Wild. 1924
Moscow's Eatables. Meat. Game. 1924
Mangeaille moscovite. Viande. Gibier. 1924



Женский пляж. Гурзуф. 1925
Badestrand in Gursuff. 1925
Women's Beach at Gurzuf. 1925
Plage à Goursouf. 1925



Натюрморт. Фрукты. 1925
Stilleben. Früchte. 1925
Still Life. Fruit. 1925
Nature morte. Fruits. 1925



ЗАГЭС. 1927
SAGES. 1927
ZAGES. 1927
ZAGES. 1927



Колхозница с тыквами. 1930-е гг.
Kolchosbäuerin mit Kürbissen. 1930-er Jahre.
Collective-Farm Woman with Pumpkins. 1930's
Colkhozienne avec les citrouilles. Dans les années 1930.


И. Машков,

Натюрморт с магнолиями. 1934
Stilleben mit Magnolien. 1934
Still Life with Magnolias. 1934
Nature morte aux magnolias. 1934



Натюрморт. Апельсины и вино. 1938
Stilleben. Apfelsinen und Wein. 1938
Still Life. Oranges and Wine. 1938
Nature morte. Oranges et vin. 1938



Натюрморт. Ананасы и бананы. 1938
Stilleben. Ananasse und Bananen. 1938
Still Life. Pineapples and Bananas. 1938
Nature morte. Ananas et bananes. 1938



Натюрморт с зеленым кувшином и разрезанной тыквой. 1939
Stilleben mit grünem Krug und aufgeschnittenem Kürbis. 1939
Still Life with Green Jug and Sliced Pumpkin. 1939
Nature morte à la cruche verte et citrouille coupée. 1939



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

LIST OF PLATES

LISTE D'ILLUSTRATIONS

ИЛЬЯ ИВАНОВИЧ МАШКОВ

Редактор *Т. В. Юрова*

Оформление художника *Н. Ю. Гитман*

Худ. ред. *В. Д. Карандашев* Техн. редактор *В. У. Борисова*

Корректор *З. П. Соколова*

Сдано в набор 20/VI 1960 г. Подп. в печ. 25/V 1961 г. Форм. бум $60 \times 92^{1}/_{8}$ Печ. л. 10,5 Уч. изд. л. 6,18 Тираж 7000 экз.

Изд. № 20049 Заказ тип. «ИСКУССТВО», Москва, И-51, Цветной бульвар 25. Цена 1 руб 8 коп.

Типография Друкхаус, г. Карл-Маркс-Штадт

Искусство